



Museo Torres García

Yepes

La emoción del espacio

palabras de amigos

Eladio Dieste

Todos sabemos, mirando lo que nos rodea y mirándonos a nosotros mismos que estamos hundidos en un mar de misterio. Lo que llamamos belleza de la naturaleza, ese pasmo repentino que nos suspende, es la vívida conciencia de que estamos contruidos con la carne lejana de las estrellas. Fuimos hechos para contemplar -para unirnos sin perdernos en ella- la esencia del universo, infinito y por eso imposible de asir racionalmente. Y que además se construye, no es algo estático, vive y lucha y al construirse arrastra su inevitable carga de dolor y de fracaso. Si pudiéramos conocer de una manera perfecta no haríamos arte, contemplaríamos simplemente. Lo que hace el arte es ponernos delante vívidamente en un salto final y como un relámpago de visión, la armonía e inteligencia del mundo, o mostrarnos la severa dignidad del dolor con que este mundo se construye. Todos sabemos estas cosas más o menos claramente, pero el cansancio de estar enredados en la maraña del mundo nos la borra y necesitamos, como un pan del alma, que estas grandes verdades se nos manifiesten y el artista es obrero heroico, que, sin poderlo remediar, carga la cruz de expresar al universo, hombres y cosas, de ser para ellos nuestra voz, nuestros ojos y nuestras manos. Y debemos dar gracias a que existan estos seres que rompen sus huesos y arrasan su alma para extraer de lo hondo de sí mismos la flor de la obra de arte.

Yepes es un artista así, pena creando, y su mensaje que toca a veces vértices muy agudos de felicidad, es otras desgarrado porque oye muchos dolorosos sonos ocultos que sabe que tiene que expresar. Hay por eso en Yepes poco del gozo del puro juego compositivo, lo que hace está lleno de intención y envuelto en una muy española gravedad.



Estas líneas, escritas no por un crítico de arte sino por un amigo, solo pretenden ayudar a ver; por sabio y agudo que sea lo que se diga sobre una obra de arte, hay en ésta algo simplemente inefable que sólo puede sernos dicho, sin palabras, por la obra misma si humildemente dejamos que nos lo diga. Sólo pueden darse pautas, indicios que permitan que la atención se fije y que, lo que la obra haya de decirnos fluya sosegadamente.

Me parece claro que en Yepes hay muchos Yepes; en un extremo el que expresa una felicidad luminosa y serena, en el otro el que nos da con trágico expresionismo la pena que, en ese inmenso esfuerzo de engendrar la luz, produce el mundo. Y todo impregnado de un sabor peculiar tan antiguo y profundo que uno se siente tentado a decir que Yepes es una especie de salto atrás, más que un español con su mezcla de celtas y germanos, un íbero primitivo. No sé bien ni creo que nadie lo sepa, quiénes y cómo eran los íberos. Hay un nuevo museo en Madrid donde se han reunido piezas del arte de la Iberia primitiva, y si tomáramos una escultura como *Los Centauros* o la *Figura de la Estrella* y las pusiéramos allí no causarían sorpresa. Fueron hechas por un hermano lejano en el tiempo de los misteriosos íberos que hicieron las cosas que muestra el museo.

Este toque que para darle un nombre llamaríamos ibérico es una de las constantes de Yepes que está siempre presente en su camino para expresar lo universal, que ya se sabe que es algo lleno de sabores en que nada se pierde. Está presente una de las más bellas esculturas que hizo Yepes, la Olimpia feliz y luminosa, envuelve a toda la obra y estalla en los rotundos rayos que salen de la máscara.



Forma de pareja o Figura de la estrella, Montevideo 1950.

Fijemos la atención en esta Olimpia feliz y luminosa. Pocas veces se ha dado el deslumbramiento y el éxtasis del amor de manera más sencilla, más directa, más casta. Enamorarse es sentir a Dios en lo que amamos, hacérsenos carne que “Dios hizo al hombre a su imagen y semejanza”. Y es uno de los misterios de la naturaleza humana, una de sus leyes, el que ese éxtasis -de la misma naturaleza que la de los místicos que no en vano usan imágenes del amor humano para referirse a sus experiencias- se da entre hombre y mujer.

La simplicidad y tersura del modelado, la casta carnalidad de la boca y las mejillas, el éxtasis de los ojos sabiamente vacíos, todo es de una belleza intemporal y clásica, dicha plásticamente es un silencio misterioso y pleno. Cuanto podamos decir no dice nada, es como una trabajosa escalera que subimos penosamente para alcanzar la ventana que nos revela un paisaje dilatado.

El otro retrato de Olimpia es una mascarilla tan plástica como la anterior, en el sentido de que nos dice con formas en el espacio, cosas inexpresables de otro modo. Así como la primera nos hace pensar en un cristal, esta carne es sufriente y el contacto con el misterio aquí se da a través de lo humano, del doloroso rostro de una mujer que ha padecido mucho. Es tan poderosa la intensidad expresiva de este rostro que esa veladura o halo que envuelve a toda obra de arte verdadera es tan espesa y patente que casi se palpa.

*Evolución del retrato de Susana Soca,
Montevideo 1960.*



La conciencia que tenía Yepes de cómo hundimos nuestras raíces en el cosmos es muy viva, sabía que por intuición y sensibilidad lo que nos dice Tehilard: que somos hijos de la tierra y la flecha consciente de una empresa inmensa y misteriosa. Por eso las figuras humanas de Yepes están llenas de vestigios de vida primitiva y de presencia de lo mineral y, a su vez, lo mineral como humanizado; la piedra se ha vuelto hueso y carne, las categorías de lo animado y lo inanimado no se disuelven, se integran. La unidad de nacimiento y de destino del mundo se nos hace patente en *Génesis*. La figura humana, toda luz, nace abrazada por la piedra y es esta misma piedra la que parece pariría amorosamente. Y en el alto relieve del Palacio de la Luz, el campo electromagnético cuyas líneas de fuerza se figuran en el fondo de amatistas, se concentra en un rayo que es hueso y carne.

Para terminar queremos referirnos a los retratos, en que los dones de adivinación y de capacidad de manifestar plásticamente una realidad complejísima se muestran con más fuerza. Cada uno de esos retratos es una revelación para Yepes mismo, para el retratado y para los que hoy los miramos, entrando a través de ellos, a esa extraña galería del ser que es cada uno de nosotros, al fin de la cual nos espera la aurora.

Miremos amigos, lentamente y con sosiego estas esculturas y que todo lo que torpemente he tratado de decir nos ayude a ver, a que las obras nos hablen.

Extraído de:
"Yepes: aproximación a su obra".
Exposición homenaje de la Escuela Nacional de Bellas Artes.
Noviembre 17 – Diciembre 1. 1987.
Centro de exposiciones Palacio Municipal.

comentarios biográficos

Gabriel Peluffo

*Yepes nace y vive como un personaje cervantino.
Vive en una realidad de la que nunca se aparta totalmente,
pero a la que tampoco toma en cuenta cabalmente [...].*

*Sustituye el acontecer por el relatar
sin caer por ello ni en contradicción ni en falsedad.*

*Pelea con dioses, semidioses, hombres de verdad,
al tiempo que está anclado en la obra, el taller, la familia.*

*Decimos que es un personaje cervantino
en el extremo mismo de lo cervantino,*

*allí donde Sancho y Don Quijote
se unen y forman un solo personaje.*

Este personaje, es Yepes.

Dr. Jorge Galeano Muñoz. 1977.

I. El más alto de los cielos del mundo

Hijo de un tintorero oriundo de la provincia de Albacete y de una mujer toledana, Eduardo Sebastián Díaz Yepes tenía la impronta de raíces castellanas y manchegas. Por algo se ha dicho de él que fue “*un personaje cervantino*”.¹ Y él mismo ha dicho que “*el cielo de Castilla es el más alto de todos los cielos del mundo*”.²



Padres y hermanos de Eduardo Díaz Yepes en la casa de campo de la familia, a las afueras de Madrid.

1 Galeano Muñoz, Jorge, “Yepes por Yepes” Entrevista, 1977. Archivo Yepes, Museo Torres García. Montevideo.

2 Ibidem.



Eduardo Díaz Yepes, 1919.

Su adolescencia y juventud³ se forjaron en la década de los años veinte, una etapa clave de las vanguardias literarias y artísticas madrileñas. Sin embargo, tanto por su temprana edad como por su temperamento, permaneció bastante apartado de esas tertulias, comenzando a trabajar solitariamente, en una buhardilla que ocupó entre 1923 y 1925. En este último año se publica el manifiesto de la Sociedad de Artistas Ibéricos y tiene lugar la primera exposición del grupo en el Retiro de Madrid, bajo la batuta del escritor Manuel Abril. Entre ellos estaban Santiago Pelegrín, José Moreno Villa, Francisco Santa Cruz, Benjamín Palencia, Alberto Sánchez, para nombrar solamente algunos de los que después de 1930 pertenecerán al círculo de amistades de Yepes. En esa exposición de 1925 pudo conocer la obra temprana de Palencia y de Sánchez –que serán figuras relevantes en lo que se dio en llamar Escuela de Vallecas– cuando solamente contaba con 16 años, mientras que esos dos artistas, que entonces recién aparecían en la escena de Madrid, tenían 31 y 30 años, respectivamente.

En su buhardilla Yepes reflexionó en solitario sobre cuestiones de religión, sobre el arte como revelación, sobre las formas naturales y sus signos, anhelando modelar la cal y greda de los campos castellanos. Realizó allí algunas de sus primeras esculturas que resultaron piezas de referencia a lo largo de su vida. Una que él llamaba *El ocho*⁴ –posiblemente la que más tarde fue conocida como *Lucha sobre animal prehistórico*–, y *Matriz*, que más tarde tomó el nombre de *Génesis* o *El espíritu del hombre proyectado hacia el universo*. Ambas le sirvieron para obtener una beca de viaje a París, a los 15 años de edad, que nunca usufructuó.

3 La fecha de nacimiento puede resultar equívoca, ya que en algunos documentos aparece 1909 y en otros, incluyendo algunas de las propias declaraciones del artista, 1910. No obstante, parece sensato respetar la fecha que consta en la Partida de Nacimiento correspondiente al registro de la Sección 1ª del Libro 22-2, Folio 233 del Registro Civil de Madrid, donde se señala como tal el 20 de enero de 1909.

4 Ibidem. En esta entrevista, Yepes dice textualmente: “a los quince años hice la escultura del Ocho”, dato que, si bien debe tomarse con la cautela de toda información oral basada en el recuerdo, no es menos cierto que en este caso Yepes no cita una fecha, sino que recuerda la edad a la que hizo esa escultura.

Algunos de los “jóvenes artistas ibéricos” solían reunirse en el café Lyon d’Or y otros en el café de la Puerta de Atocha durante la segunda mitad de la década. En plena dictadura de Primo de Rivera no se conversaba solamente de arte, sino también de la vida política y del papel de los intelectuales en esa encrucijada histórica en que ascendía el fascismo en Italia, y España crujía en el brete de una monarquía con el ascenso de los sentimientos republicanos y de los movimientos obreros.

En noviembre de 1927, un año después de concluido el Bachillerato en el Instituto Nacional de Enseñanza del Cardenal Cisneros,⁵ Yepes ingresa al ejército como integrante del Regimiento de Radiotelegrafía y Automovilismo en un cuartel distante 20 kilómetros de la capital, servicio que pasará a desempeñar en Madrid, con mayores libertades, recién en octubre de 1930.⁶ Esos años le mantienen relativamente apartado de los “jóvenes ibéricos”, pero vuelve al ruedo de artistas y encara la participación en la política, precisamente en vísperas de la caída de la monarquía. Alquila un taller para trabajar en escultura que rápidamente pasa a ser sede del Comité Revolucionario dispuesto a derrocar al régimen. A causa del alejamiento de su familia y de la amistad que mantenía con un soldado que había conocido en la milicia, abogado de varios organismos sindicales de izquierda y del propio Partido Comunista Español, desde 1930 debió poner en juego las cuestiones del arte con las vicisitudes de la política, llegando, según sus propias palabras, a tener 40 kilos de dinamita debajo de su cama.

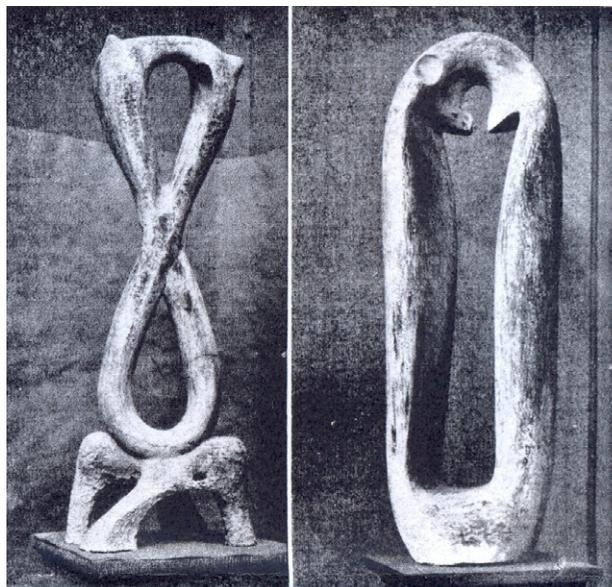


Figura del Ocho y Génesis. Primeras versiones exhibidas en la exposición del Grupo de Arte Constructivo en 1933. Madrid c. 1925.



Yepes como miliciano, 1927.

5 Certificado fechado el 30 de junio de 1926. Archivo Yepes, Fundación Torres García. Montevideo.

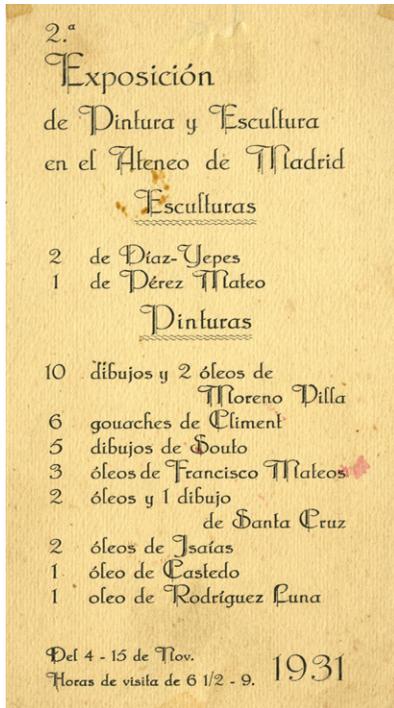
6 Según consta en el certificado de Ingenieros del Ejército, pase a Segunda Situación de Servicio Activo, firmada y fechada el 26 de octubre de 1930. Archivo Yepes, Fundación Torres García. Montevideo.

Por otra parte, en esos años se gestaba, aún entre artistas comprometidos con las causas sociales y políticas de las izquierdas, una sensibilidad especial hacia lo rural, lo vernáculo, hacia una visión mística y arqueológica del paisaje castellano, propiciada por las caminatas y paseos por el campo. Olimpia Torres, relata que *“en Madrid era muy corriente que se cogiera una tortilla y unas frutas –como decían– y se fuera a pasear por las afueras, por los campos de Castilla [...] Augusto y yo también adoptamos esa costumbre de las excursiones. Salíamos con Yepes y unos amigos a caminar, y regresábamos cansadísimos”*.⁷ Es en el marco de esta “costumbre” madrileña que Palencia, Alberto Sánchez, Francisco Lasso y otros, comenzaron a realizar en 1927 sendas caminatas, primero hacia Vallecas, hacia el cerro de Almodóvar que bautizaron como Cerro Testigo, y luego hacia las campiñas toledanas. De esa experiencia, en la que participaron pintores, escultores y poetas, surgió la llamada Escuela de Vallecas, cuyos presupuestos estéticos basados en lo telúrico, buscaban *“un encuentro con lo ancestral que devolviera, en pleno espacio de lo moderno, el secreto de lo originario”*.⁸ Estas ideas toman cuerpo estético a partir de 1930, particularmente con la exposición conjunta que realizan Palencia y Alberto en junio de 1931, en el Ateneo de Madrid.

El 14 de abril de 1931 se había proclamado la Segunda República, hecho que abrió puertas a un nuevo ambiente cultural. Quince días después se funda la Agrupación Gremial de Artistas Plásticos, AGAP –que se transformará por último en la Nueva Federación de las Artes–, con el lanzamiento de un **Manifiesto dirigido a la opinión pública y a los poderes oficiales** en el diario *La Tierra* del 29 de abril.

7 Díaz, Magdalena y Díaz, Regina, Entrevista a Olimpia Torres. Montevideo, 1997. Archivo Yepes. Museo Torres García. Montevideo.

8 Carmona, Eugenio. “Las poéticas del Arte Nuevo y los círculos concéntricos de la Generación del 27”, en *La pintura del 27*, catálogo Galería Guillermo de Osmá, Madrid, 2005.



Primera Exposición del grupo AGAP en el Ateneo de Madrid, noviembre 1931.



Segunda Exposición del grupo AGAP en el Museo de Arte Moderno de Madrid, mayo de 1933.

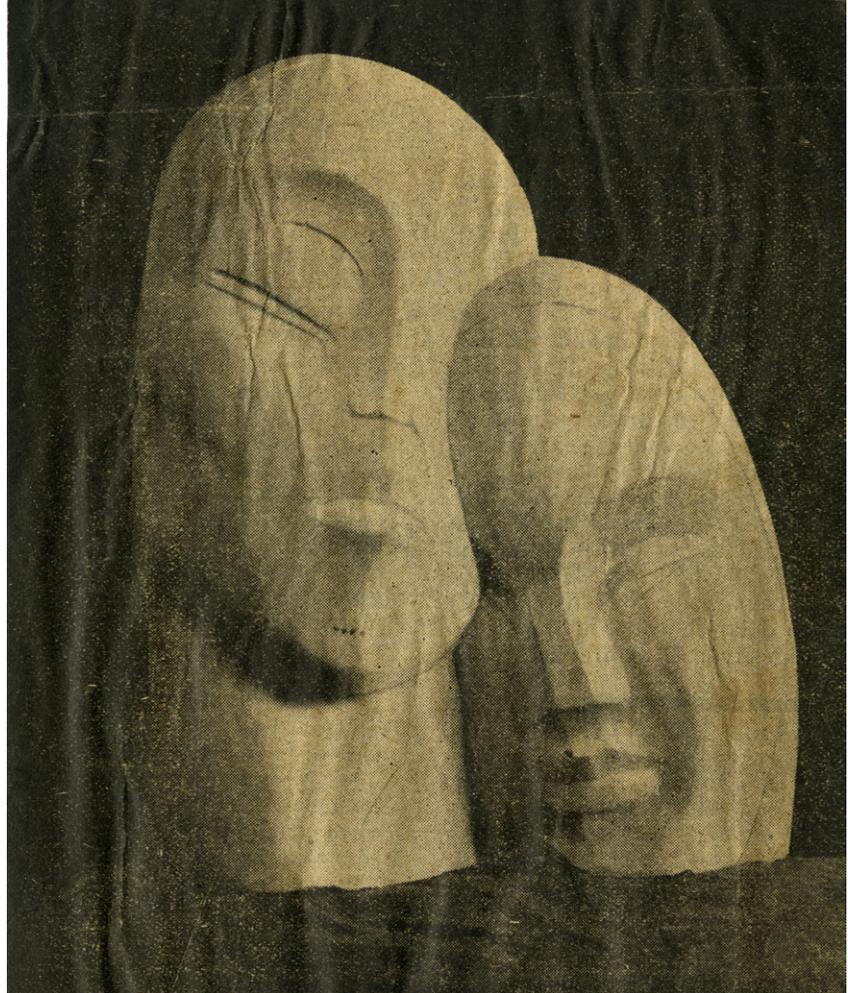
Yepes interviene como cofundador de AGAP⁹ y presenta obra suya en exposiciones colectivas de sus miembros, siendo la primera en noviembre de 1931 en el Ateneo de Madrid, y la segunda en mayo de 1933, en el Museo de Arte Moderno. En ambas, comparte la sección de escultura con Francisco Pérez Mateo,¹⁰ agregándose en 1933 José Planes.¹¹

9 El manifiesto estaba firmado por Santiago Almela, Francisco Badía, Emiliano Barral, Rafael Botí, Julián Castedo, Enric Climent, Rafael Dieste, Isaías Díaz, Eduardo Díaz-Yepes, Cristino Mallo, Francisco Mateos, Francisco Maura, José Moreno Villa, Santiago Pelegrín, Francisco Pérez Mateo, Servando del Pilar, José Planes, Puyol, Renau, Antonio Rodríguez Luna, Francisco Santa Cruz, Antonio Souto y Javier Winthuysen.

10 Francisco Pérez Mateo (Barcelona, 1903 - Madrid, 1936) fue un destacado escultor formado en la escuela parisina, militante republicano y mártir temprano de la guerra civil, al morir combatiendo en las trincheras en el mes de noviembre de 1936.

11 De acuerdo al diario *El Liberal* del día 3 de noviembre de 1931, la exposición tuvo lugar en el Ateneo de Madrid entre el 4 y el 15 de noviembre de ese año. La segunda corresponde a la primera muestra de la Nueva Federación de las Artes que tuvo lugar entre el 5 y el 15 de mayo. Archivo Yepes, Museo Torres García. Montevideo.

Cemento, Madrid 1928.



Las obras expuestas por Yepes en su primera muestra individual –realizada en noviembre de 1932 en el Círculo de Bellas Artes de Madrid–¹² planteaban ya las pautas de una nueva concepción de la forma escultórica. Según señala Juan Manuel Bonet, el periódico *Nueva España* reprodujo, en ocasión de esa exposición, “la interesante escultura titulada *Cemento*, de un purismo poco usual en el contexto madrileño, lo que lleva a Gaya Nuño a calificar esas esculturas como ‘harto más desérticas que las de Alberto’”.¹³ Una de las obras más significativas –atendiendo

12 Las esculturas de Yepes se expusieron conjuntamente con los dibujos de Pedro Mozo. Entre las esculturas figuraban dos de ese período: *Deporte* y *Par*, según reporta una fotografía de periódico (Foto Pío). Archivo Yepes. Museo Torres García. Montevideo.

13 Bonet, Juan Manuel, *Diccionario de las Vanguardias en España (1907-1936)*, Alianza Editorial, España, 1995: pág. 200.



a esa desertificación de la forma que buscaba lo ibérico y lo celtíbero— realizada por Yepes en esos años, es la que tituló *Cráneo*, una pieza cuya forma, de reminiscencias megalíticas, no solamente recoge la metáfora arqueológica que estaba implícita en la búsqueda de lo castellano vernáculo, sino que, operando con la idea de lo biológico primitivo petrificado, alude desde un lugar distinto, muy personal, a la estética sostenida por Alberto y por Palencia en la que proliferan las formas curvas fronterizas entre lo orgánico y lo mineral. En esa exposición de 1932 figuraba también la obra *Deporte*, un tema ineludible para la época no solamente en la pintura y la escultura, sino sobre todo en la literatura, asunto por el cual a la llamada Generación del 27 se le denominó también Generación del cine y del deporte.

Cráneo, Madrid 1930.

Deporte, Madrid 1929.





En 1932 se lanza el Segundo Manifiesto de la Sociedad de Artistas Ibéricos y se publica el primer número de su revista *Arte*, dirigida por Manuel Abril. Son años en los que surgen varias asociaciones de artistas con perfil político: en abril de 1934 la Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios (AEAR) y a finales de 1935 la sección madrileña de Amigos de las Artes Nuevas (ADLAN). Por otra parte, la revista *Octubre* fundada en 1933 por el poeta Rafael Alberti y su mujer, María Teresa León, era el órgano periodístico de los Escritores y Artistas Revolucionarios, es decir, del Partido Comunista Español. La revista organizó en diciembre de 1933 la Primera Exposición de Arte Revolucionario en el Ateneo de Madrid con la participación, entre otros artistas, de Isaías Díaz, Enric Climent, Antonio Rodríguez Luna, Francisco Pérez Mateo y Alberto Sánchez.

En este clima cultural profundamente politizado, entre 1930 y 1934 Yepes se fue perfilando como una destacada figura de la escultura española renovadora.

Los singladores del Volga, Madrid 1928.

Aun dentro de las filas de la izquierda republicana, se operó una síntesis de imaginarios estéticos muy diversos, por lo general con independencia de las corrientes del realismo soviético. El comunista Alberto (Sánchez) fue uno de los “disidentes” más destacados en ese período, y mereció las críticas de la revista valenciana de izquierda *Nueva Cultura* por no practicar un realismo social. Alberto era, precisamente, el principal ideólogo de la escuela vallecana que predicaba una poética telúrica y abstracta sin ocultar ciertas coincidencias con el espíritu surrealista que sobrevolaba la Europa de la época. Sus compañeros Maruja Mallo, Cristino Mallo, Pancho Lasso, Benjamín Palencia, entre tantos otros, también abrevaron en esas fuentes. Había en Alberto una raíz literaria que se había cultivado en su gran amistad con el uruguayo Rafael Barradas, y que luego fue reiteradamente alimentada por la compañía de Miguel Hernández y de Rafael Alberti en sus caminatas al Cerro Testigo, a lo que habría que agregar la esporádica presencia del anarquista Gil Bel, también buen amigo de Barradas.

Sin embargo, la reivindicación nacionalista y castellanista de los vallecanos –que daba forma plástica a una tendencia proveniente de mediados de los años veinte– se mezclaba en la década del 30 con aires más cosmopolitas provenientes de París, sobre todo teniendo en cuenta que muchos de los artistas españoles integrantes de la generación nacida en torno a 1900 y allegados a Yepes, viajaron a París donde compartieron la nueva lírica del arte centroeuropeo, como es el caso de Manuel Ángeles Ortiz (Jaén, 1895), de Francisco Pérez Mateo (Barcelona, 1903), de Arturo Souto (Pontevedra, 1903) y de Francisco Mateos (Sevilla, 1894). Este último no solamente recalaba en París, sino también en Alemania, donde la pintura y el grabado modelaban la Nueva Objetividad.

De Alemania había caído como un meteorito en España el libro de Franz Roh, *Realismo mágico. Post Expresionismo*, publicado en castellano por la *Revista de Occidente* en 1927,¹⁴ en el que se habla de la superación del expresionismo a través de una nueva integridad de lo visible; se habla de “la magia del ser” en los objetos, se habla de representar “la figura interior del mundo exterior”, de los “enigmas y armonías de lo existente”. Todos enunciados que, si nos atenemos a las declaraciones de Yepes en los últimos años de su vida, no fueron para nada ajenos a sus propias búsquedas escultóricas desde los años veinte y treinta, acosado por el misterio existencial y preocupado por trascender las apariencias del mundo. Aun cuando en esos años este artista no era especialmente afín a las tertulias ni a las lecturas ensayísticas sobre arte –es muy probable que nunca hubiera leído el libro de Roh–¹⁵, sus coincidencias con los nuevos postulados indican el clima espiritual que se vivía entonces, al punto que podría hablarse de un metadiscurso epocal que, en el arte, pregonaba una cierta devoción por lo mundano y una espiritualización de lo real. En el libro *El nuevo romanticismo, polémica de arte, política y literatura* que se publica hacia 1930, José Díaz Hernández contribuye a divulgar esta corriente del realismo mágico, de la nueva figuración lírica, como tendencia artística a seguir en España tras la búsqueda de un realismo social pictórico y de una rehumanización del arte.¹⁶



Retrato de Eduardo Díaz Yepes, 1932.

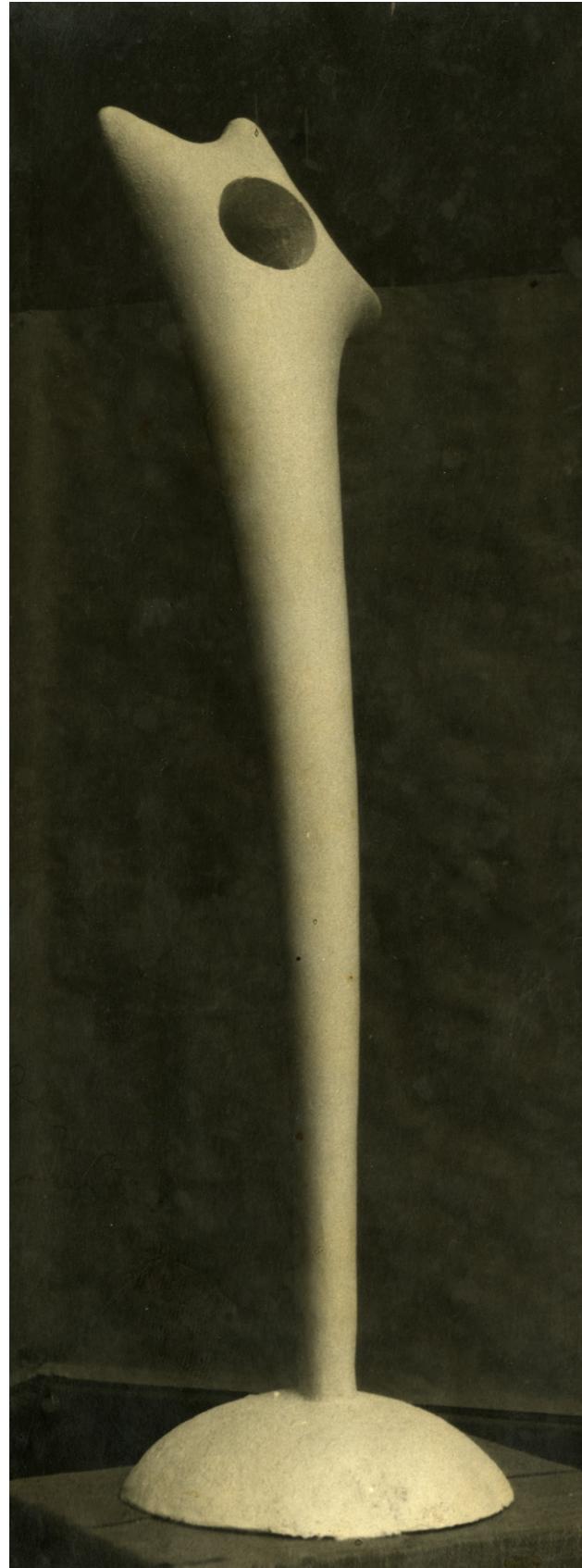
14 FALTA TEXTO DE LLAMADA 14

15 Olimpia Torres, su mujer, en una entrevista que le fue realizada por Regina Díaz en diciembre de 1997 decía: “Cuando lo conocí, él no sabía quién era Lipchitz ni Brancusi, no tenía ninguna cultura artística; después sí, pero en aquel momento no, vivía como un salvaje metido en su taller y en su arte”.

16 En *La Gaceta Literaria* hay dos importantes textos de Sebastián Gasch en torno a este asunto: “La moderna pintura francesa: del cubismo al superrealismo” (nº 20, 15 de octubre de 1927, pág. 5) y “En torno al libro de Franz Roh. Panorama de la moderna pintura europea” (nº 27, 1 de febrero de 1928, pág. 4).



Pareja, Madrid 1928.



Hombre estrella, Madrid 1930.

Este sentimiento estaba abonado, por otra parte, desde el flanco francés. La revista *Cahiers d'Art* –que dirigía Zervos– llegaba por diversas vías a los artistas españoles de modo que “para Alberto, como para Palencia y para los creadores españoles del círculo de *Cahiers d'Art*, arte puro no significaba abstracción absoluta [...]; significaba materializar la visión del dato natural en su entidad de signo y en su cualidad de forma autónoma, válida por sí misma [...]”.¹⁷

Manuel Abril decía que “lo que el arte actual rechaza es el precepto, el anquilosamiento de la ley o la pseudo ley estéril [...] ¿Eso es anarquía? Eso es vida. Por eso el arte de hoy es art-vivant”.¹⁸ Pérez Segura sostiene que estas afirmaciones, además de dar cabida al Realismo Lírico, a la Nueva Objetividad alemana, y a las tendencias modernistas españolas capaces de incorporar ciertas tradiciones populares, dan cuenta de un arte que se basa en el vitalismo de lo sensitivo emocional y rechaza las leyes del análisis intelectual o racional.¹⁹ Tal es, precisamente, uno de los ejes discursivos que caracterizan, hacia 1930, el pensar y hacer artístico de Yepes.

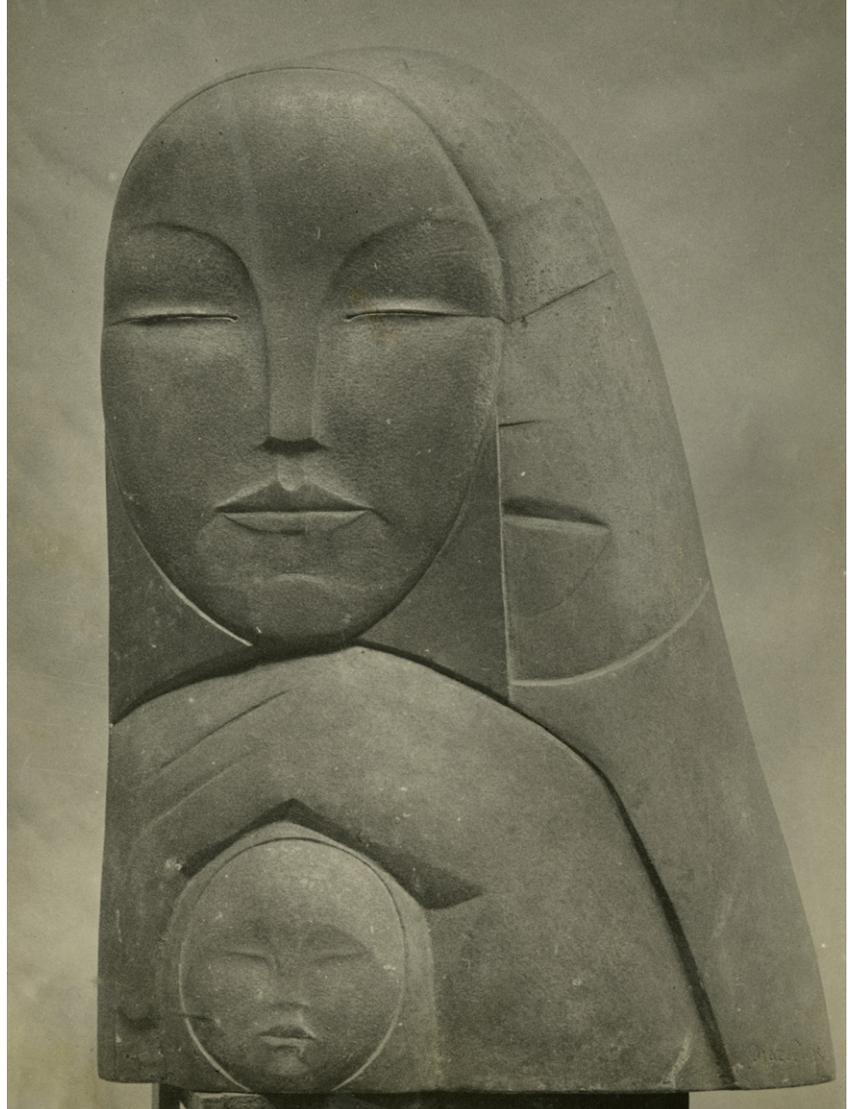
Una presentación de la nueva Figuración Lírica –alentada entre los españoles en París por el crítico griego Tériade, colaborador de *Cahiers d'Art*–, se había mostrado en el Jardín Botánico de Madrid en marzo de 1929, exposición en la que intervinieron, entre otros, Miró, Picasso, Gris, Gargallo, Hugué, Dalí y Alberto. Los escultores Manolo Hugué, Pablo Gargallo y Alberto Sánchez exhibieron una obra de avanzada influencia cubista; los dos últimos tenían ciertos estilemas en común, como es el afacetado cóncavo, cuyos antecedentes ya estaban en la obra de Boccioni o de Archipenko.

17 Carmona, Eugenio, “Tres consideraciones sobre la Escuela de Vallecas”, en *Alberto, 1895-1962*, catálogo Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2001. pág. 131.

18 Abril, Manuel, *De la naturaleza al espíritu, ensayo crítico de pintura contemporánea desde Sorolla a Picasso*. Espasa Calpe, Madrid, 1935, pág. 158.

19 Pérez Segura, Javier, “Arte Moderno, Vanguardia y Estado: la sociedad de artistas ibéricos y la República (1931-1936)” Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo. España, 2003.

Aluminio, Madrid 1928.



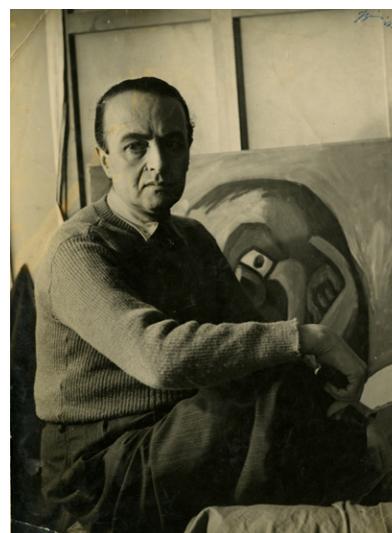
No es extraño que los recursos plásticos del afacetado, de la concavidad y del hueco que aparece entre los españoles en estos años, haya impactado especialmente a Yepes en la exposición de 1929, pues a partir de entonces él también administrará de una manera muy personal esos recursos.

El afacetado está ya presente en su bajorrelieve de aluminio consistente en tres rostros conjugados en una misma forma, que completa una alegoría de la familia y de la maternidad. La pieza tiene rastros de un dibujo Art Decó con planos afacetados y líneas incisivas sobre la superficie, tal como lo practicaba Victorio Macho, escultor que Yepes conoció a mediados

de los años veinte y con cuya obra se emparenta también el ya citado *Cemento* datado en forma imprecisa dentro de la segunda mitad de los veinte.²⁰ Pero la concavidad y el hueco como recursos escultóricos aparecerán recién tratados con una recia madurez poética en el *Retrato de Olimpia*, que Yepes realiza a fines de 1933. En ese momento ya estaba pasionalmente ligado a esa hija de Torres García en un vínculo que no se destruiría jamás a lo largo de su vida.

La familia Torres que residía en París desde 1926 decidió, a fines de 1932, establecerse en Madrid. La necesidad estaba fundada, principalmente, en el hecho de que Torres ya había alcanzado la más absoluta madurez de su lenguaje pictórico y de sus convicciones estéticas en términos de una doctrina universalista constructiva, y llegando casi a los 60 años de edad se proponía gestionar socialmente sus propias ideas sobre el arte a través de un grupo de trabajo que fuera el inicio de una experiencia de vanguardia en la que él ejerciera el magisterio, cosa que el competitivo ambiente de París le impedía.

Su más cercano colaborador en ese momento tal vez haya sido el pintor Luis Fernández (Oviedo, 1900),²¹ cuya amistad databa de 1926 y se prolongó hasta la muerte de Torres García. Fernández le acompañó en un viaje exploratorio a Madrid el 29 de octubre de 1932, durante el cual visitó a sus viejos amigos Eduardo Marquina y Guillermo de Torre,²² viaje en el que seguramente asumió la decisión de regresar a España, ya que el 9 de diciembre de ese año la familia Torres García abandona París, arribando a Madrid el día 11 del mismo mes.



Luis Fernández, 1947.

20 Victorio Macho se interesó, junto a Julio Antonio, por los rasgos étnico-fisionómicos de la españolidad, lo que lo condujo al estudio de la imaginería ibérica en los siglos XVI y XVII.

21 Una extensa biografía de este artista radicado en París desde 1924, personaje clave para la introducción de Torres García en la historia y los conceptos de la masonería, puede encontrarse en Bonet, Juan Manuel, *Diccionario de las Vanguardias en España (1907-1936)*, Alianza Editorial. España, 1995. pág. 240.

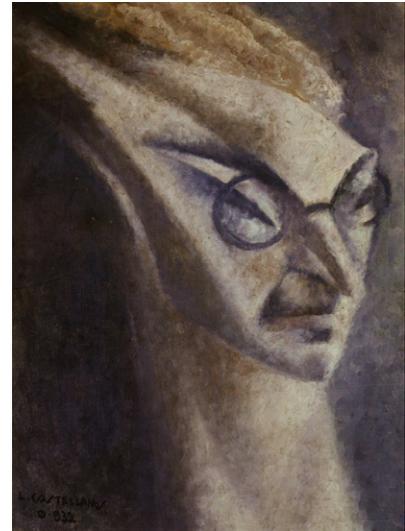
22 De acuerdo a la agenda personal de ese año, también pudo entrevistarse en Madrid con Luis de Zulueta, Josep Pijoan, y José García Mercadal. Archivo JTG, Fundación Torres García. Montevideo.

Retrato de Olimpia, Madrid 1933.



Después de recibir en su casa a varios artistas y escritores –entre ellos Ángel Ferrant, Manuel Ángeles Ortiz, Guillermo de Torre, Manuel Abril– el 11 de febrero de 1933 Torres García visita el taller del escultor Eduardo Díaz Yepes, circunstancia en que ambos se conocen. Desde entonces continúan las visitas mutuas, y Yepes le vincula a sus amigos Luis Castellanos, pintor, y Vicente Salas Viu, musicólogo. Este último pertenecía al Partido Comunista Español y con él Yepes había trabajado para la fundación de las llamadas Bibliotecas proletarias, abiertas por los sindicatos y organizaciones juveniles en España entre 1931 y 1932, a las cuales se les dedicó un himno con música de Salas Viu y letra de Rafael Alberti en 1933.²³

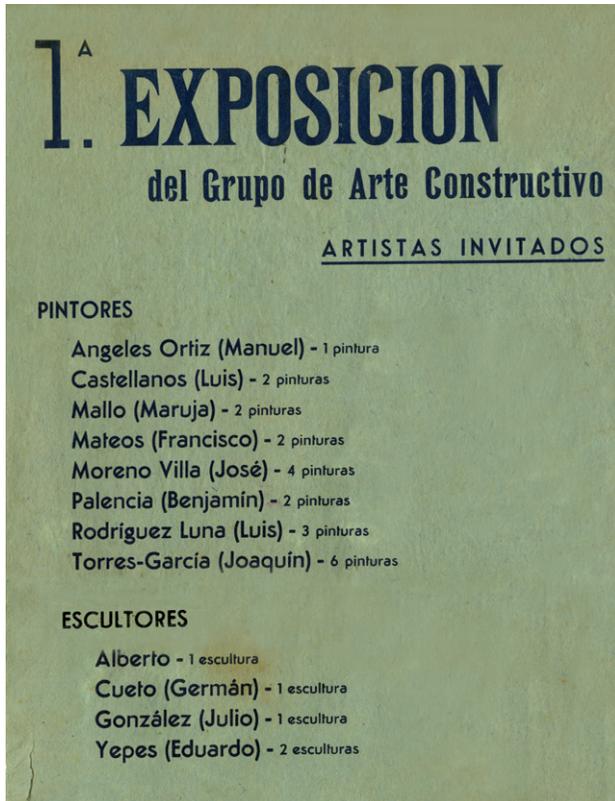
El día 21 de abril Torres García conoce al escultor Alberto, a quien cuatro días después visita en su taller. A través de él se vincula con Benjamín Palencia y luego con Maruja Mallo, quien le visita asiduamente.²⁴ A su vez, por intermedio de Guillermo de Torre toma contacto con los pintores Francisco Mateos, José Moreno Villa y Antonio Rodríguez Luna, considerado por dicho escritor como uno de los más talentosos entre los pintores jóvenes de España.



Retrato de Yepes por Luis Castellanos, 1932.

23 Bonet, Juan Manuel, *Diccionario de las Vanguardias en España (1907-1936)*, Alianza Editorial. España, 1995. pág. 549.

24 Datos tomados de la agenda diaria personal de Torres García. Archivo JTG. Fundación Torres García. Montevideo.



Primera Exposición de la Asociación de Arte Constructivo en Madrid, octubre de 1933.

A mediados de 1933 ya había entretreído relaciones personales con un grupo relativamente numeroso de artistas residentes en Madrid, con quienes llegó a establecer un nexo de trabajo y de reflexión documentado en fascículos titulados *Guiones*, publicados en julio de 1933. Llevaban por título *Grupo de Arte Constructivo* y estaban redactados en forma de un glosario comenzado en París, en 1930, y continuado en Madrid. Dichos artistas eran, principalmente, los escultores Alberto Sánchez y Eduardo Díaz-Yepes, y los pintores Luis Castellanos, Maruja Mallo, Francisco Mateos, José Moreno Villa, Manuel Ángeles Ortiz, Benjamín Palencia y Antonio Rodríguez Luna. Con obras de ellos –y con esculturas del español Julio González y del mexicano Germán Cueto, ambos establecidos en París–

Torres García presentó al grupo, en el cual él mismo se incluía, bajo el rótulo *Grupo de Arte Constructivo* al Salón de Otoño de 1933.

Desde el comienzo, el grupo fue concebido como taller de pensamiento acerca del arte, y en ese proceso la exposición fue una instancia que Torres buscó para dar visibilidad pública al asunto. Recuerda que “según la expresión de críticos como Manuel Abril y José Francés, (esa sala era) lo único viviente y joven de la exposición. Inútil decir que allí se congregó todo el público para discutir, defender y vituperar”.²⁵

25 Torres García, Joaquín. *Historia de mi vida*. Talleres Gráficos Sur. Montevideo, 1939. pág. 297.

En un texto sobre este grupo que Torres escribe en el mes de noviembre de 1933 pone de manifiesto la cautela con la que busca introducir sus ideas constructivistas en un ambiente relativamente hostil a las reglas, a la geometría, a la metodología racional, aún cuando en él había tenido selecta receptividad el libro del príncipe Matila Ghyka, cuya edición francesa es de 1927.²⁶ Dice Torres García: *“La finalidad del grupo es trabajar por un arte constructivo, pero sobre todo contra la desorientación y anarquía artística reinantes [...] Es una escuela de trabajo, pero no una escuela de arte. Si tenemos un principio sobre el que se fundamenta todo, no tenemos, en cambio, dogma de ninguna especie, y se permiten todo tipo de manifestaciones, tanto en lo que respecta a la personalidad artística de cada uno, como en sentido creativo de nuevas modalidades. Se trata de adentrarse en la conciencia de las cosas, pero sin matar la intuición ni la emoción, mas bien, encuadrar esos aspectos vitales en una arquitectura, dentro del orden y la medida”*.²⁷

El grupo-taller derivó, después de realizada la muestra, en una serie de cinco “lecciones” dadas por Torres a lo largo de los meses de octubre y noviembre –una de ellas fue la lectura de *El mito del Hombre Abstracto*–, disolviéndose posteriormente.

A finales de 1933 Yepes ya estaba definitivamente involucrado con la familia Torres García, no obstante lo cual las discusiones con Torres se hicieron frecuentes y acuciantes, no solo por razones de doctrina estética, sino porque Torres representaba una figura paternal dominante que para la rebeldía del joven Yepes resultaba problemática, por no decir inaceptable.

De esa época data el ya citado retrato en yeso de Olimpia, quizás el primer retrato que Yepes realiza en la década de 1930, en el cual el vaciado de los ojos no solamente remite a retratos escultóricos de otros artistas como el caso de Gargallo, sino, sobre todo, a muchos dibujos de Alberto y a las pinturas y dibujos de Rafael Barradas.



Eduardo Diaz Yepes y Olimpia Torres en Madrid, 1933.

²⁶ Mathila Ghyka, *Esthétique des Proportions dans la Nature et dans les Arts*. París, 1927.

²⁷ Publicación española (Cataluña, sin datos). Recorte periodístico en Archivo Yepes. Museo Torres García, Montevideo.



Diario *Hoy* del 30 de abril de 1934 que informa de la llegada a Montevideo de Eduardo Diaz Yepes.

En los primeros meses del año 1934, Torres García inicia una aproximación al Uruguay mediante diversas correspondencias con Clotilde Luisi –abogada y docente uruguaya–, con Antonio Barradas –hermano del pintor–, con María V. de Müller –que había fundado en Montevideo la asociación Arte y Cultura Popular en 1932–, con Juan Antonio Scasso –destacado arquitecto uruguayo al que había conocido en Barcelona–, con José María Podestá –escritor y crítico de cine uruguayo–, y con Julio J. Casal –director de la revista *Alfar*– residente entonces en Montevideo.

Estos pacientes contactos con Uruguay desembocan en la decisión de regresar al país natal. El 7 de abril la familia Torres parte para Cádiz y el 14 de ese mes embarca hacia Montevideo en el Cabo San Antonio, con la compañía del nuevo vástago del maestro. No es difícil imaginar que, para Yepes, el permanecer cercano a Olimpia era el motivo de su viaje y ella era la única capaz de contrarrestar, en cierta medida, lo que sería su creciente sentimiento de desarraigo.



Llegada de Eduardo Diaz Yepes, junto con la familia Torres Piña a Montevideo, 1934.

II. El Hilo de Ariadna

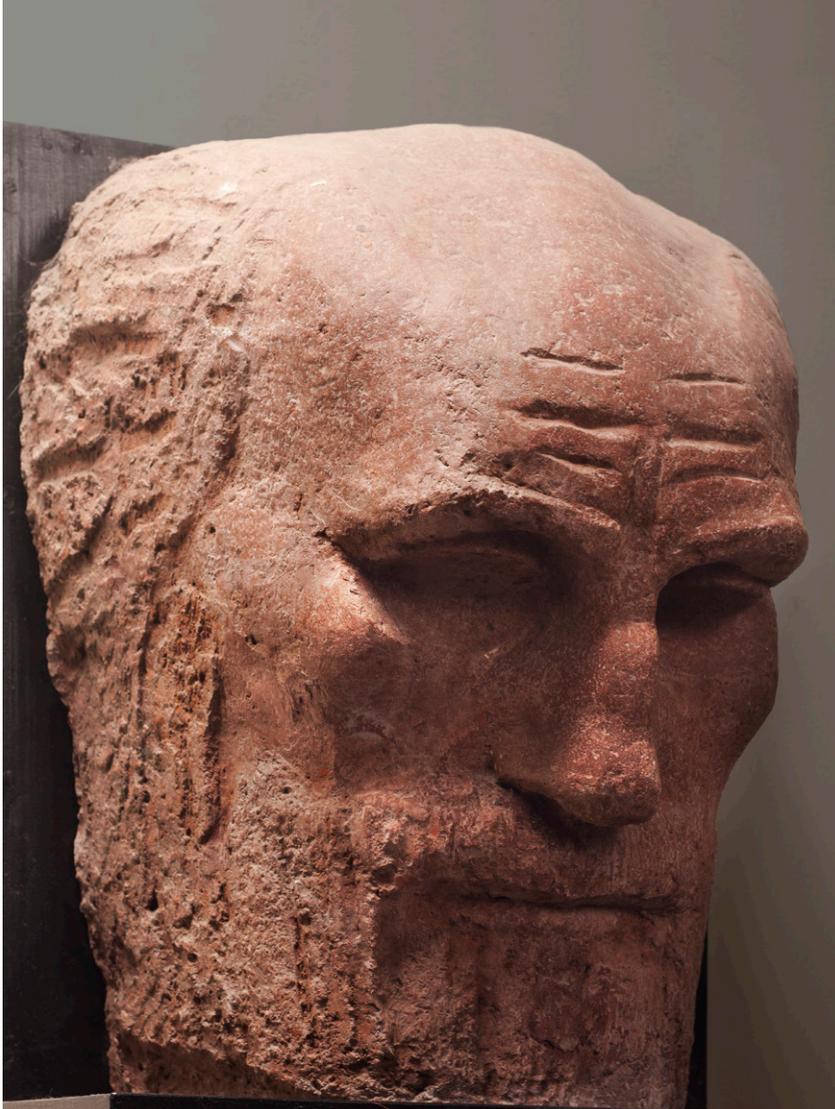
En Montevideo es recibido con afecto por el mismo círculo de amistades que logra ir construyendo Joaquín Torres García: los hermanos Dieste, el arquitecto Scasso, el biólogo Clemente Estable, los escritores Julio Casal, Emilio Oribe, Manuel de Castro, José María Podestá, entre muchos otros.

En el correr de 1934 Yepes muestra públicamente obra de su autoría en tres oportunidades. La primera en la exposición organizada por Torres García en la calle Uruguay 1037 (Estudio 1037), el taller donde el maestro dictaba clases reuniendo



Invitación de la primera exposición de Eduardo Díaz Yepes en Montevideo, 1934.

al primer núcleo de “arte constructivo” de Montevideo. Esa exposición fue inaugurada el 20 de agosto con un conjunto de obras de artistas nacionales y extranjeros, y con una conferencia de Torres García: “El sentido de Tradición”. Es probable que las piezas expuestas en esa ocasión por Yepes fueran algunas de las que realizó en España y que figuraron también en la muestra madrileña del Grupo de Arte Constructivo. La publicación de la Asociación de Arte Constructivo *Manifiesto N°1*, editada por el Estudio 1037 en setiembre de 1934, incluye un comentario de Teófilo Sánchez Castellanos sobre esa exposición y, particularmente, sobre la obra de Yepes, de la que opina que se compone de “*objetos misteriosos que piensan biología*”. Es interesante esta primera apreciación montevideana de la escultura de Yepes, ya entendida como una escultura de reminiscencias orgánicas, pensada en clave de un primitivismo biológico, pero al mismo tiempo con un aura de misterio que el propio artista no se cansaba de resaltar como parte de su voluntad estética. Es interesante señalar que se trató de una muestra verdaderamente amplia en cuanto a sus expositores, ya que estaban representados extranjeros como Luis Castellanos (España), Germán Cueto (México), Pere Daura (España), Jean Helion (Francia), Charles Logasa (Estados Unidos), Otto Van Rees (Alemania) y varios uruguayos que en ese momento se acercaban con curiosidad a la prédica torresgarciana, como los pintores José Cuneo y Carmelo de Arzadun, Gilberto Bellini, Luis Mazzei, Carlos Prevosti, entre otros. Como escultores, figuraban junto a Yepes, figuras ya consagradas en el ámbito local: Bernabé Michelena y Antonio Pena.



*Busto de Santiago Ramón y Cajal,
Montevideo 1934.*

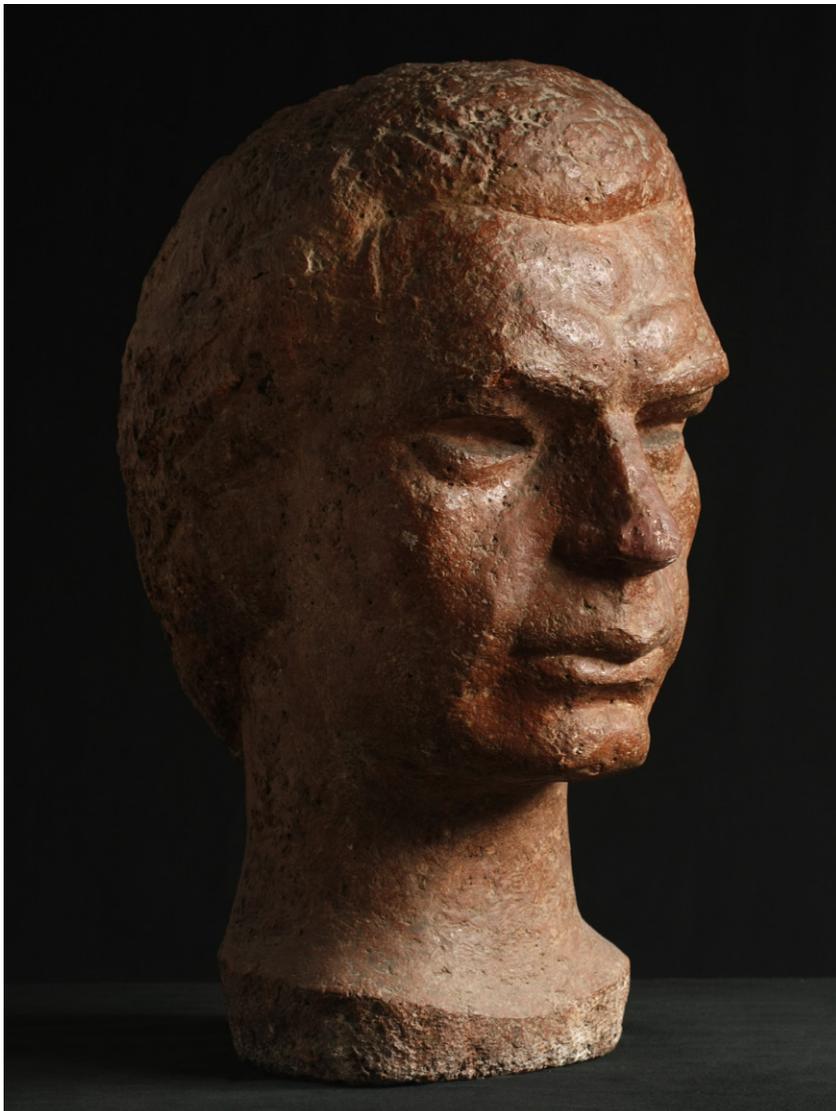
La segunda intervención pública de Yepes en Montevideo estuvo relacionada con el retrato del histólogo español Santiago Ramón y Cajal, fallecido el 17 de octubre de 1934. La presentación pública de esta obra en yeso, de monolítica estructura, con una muy segura y despojada intervención en el tallado de la gran masa pétreo, tuvo lugar el 1º de diciembre en un acto realizado en el Club Español como homenaje al científico desaparecido.

La tercera exposición tuvo lugar en el Palacio Díaz el 23 de diciembre de 1934, con motivo del Tercer Salón Anual de la Escuela Taller de Artes Plásticas (ETAP). En esta oportunidad se presenta con Joaquín Torres García y su grupo, que por entonces estaba recién conformándose (Héctor Ragni, Amalia Nieto, Leandro Castellanos, Nicolás Urta, Augusto Torres, entre otros que no figuraron en la exposición), al tiempo que intervienen escultores uruguayos de relevancia, como es el caso de Germán Cabrera, Bernabé Michelena y Antonio Pena, a los que habría que agregar Armando González, Alberto Savio, Juan Martín, entre otros jóvenes.

En ocasión de vincularse para este evento al grupo de la ETAP, Yepes entabla amistad con otro de los expositores, el dibujante Julio Emilio Suárez, autor de la historieta “Novela de Peloduro” que había comenzado a publicarse en el diario *El País* (Montevideo) en el mes de enero de 1933.

En ese momento Yepes recién comenzaba a encontrar buenos amigos entre intelectuales allegados a Torres García, como es el caso de Casto Canel, Francisco Espínola, Manuel de Castro, Juan Carlos Alles,²⁸ entre otros, aunque ya estaba solicitado por dos deseos fundamentales que comprometían su futuro: el primero, formalizar casamiento con Olimpia Torres, y el segundo, regresar a España.

28 Juan Carlos Alles, en aquel tiempo periodista de *Mundo Uruguayo* y gran amigo de Julio Suárez, era hermano de Cota Alles, una figura importante en el ambiente cultural de la ciudad de San José que había hecho temprana amistad con Joaquín Torres García y su familia. Este vínculo propició la triple amistad entre Carlos Alles, Julio Suárez y Eduardo Yepes.



Julio Suárez, Montevideo 1934.

En el mes de enero de 1935, al poco tiempo de inaugurarse la exposición de la ETAP, Julio Suárez le propone llevar a la escultura sus personajes de la historieta “Peloduro” a efectos de presentar un carro alegórico en el concurso del Carnaval cuyos festejos se desarrollarían en el mes de marzo de ese año. Para Suárez esto significaba reincorporar esos personajes al ámbito urbano y popular en el cual su imaginación se había basado para crearlos. Era un gesto que reforzaba la crítica sabrosa y el humor tierno que aquella historieta rezumaba sobre el Montevideo mundano y barrial de los años treinta.



Caricatura de Eduardo Díaz Yepes, realizada por Julio Suárez, Montevideo c. 1935.

Peloduro, Montevideo 1935.



Para Yepes, en cambio, la oportunidad significaba, en primer lugar, una expectativa económica que no era ajena a Suárez, pero que en su caso podía decidir el casamiento. En segundo lugar, era una oportunidad de tener presencia, como escultor, en ámbitos sociales ajenos a los que solía frecuentar, y de sentirse, por lo tanto, partícipe de un fenómeno cultural de corte popular que le permitía una aproximación afectiva hacia el país y hacia su gente.

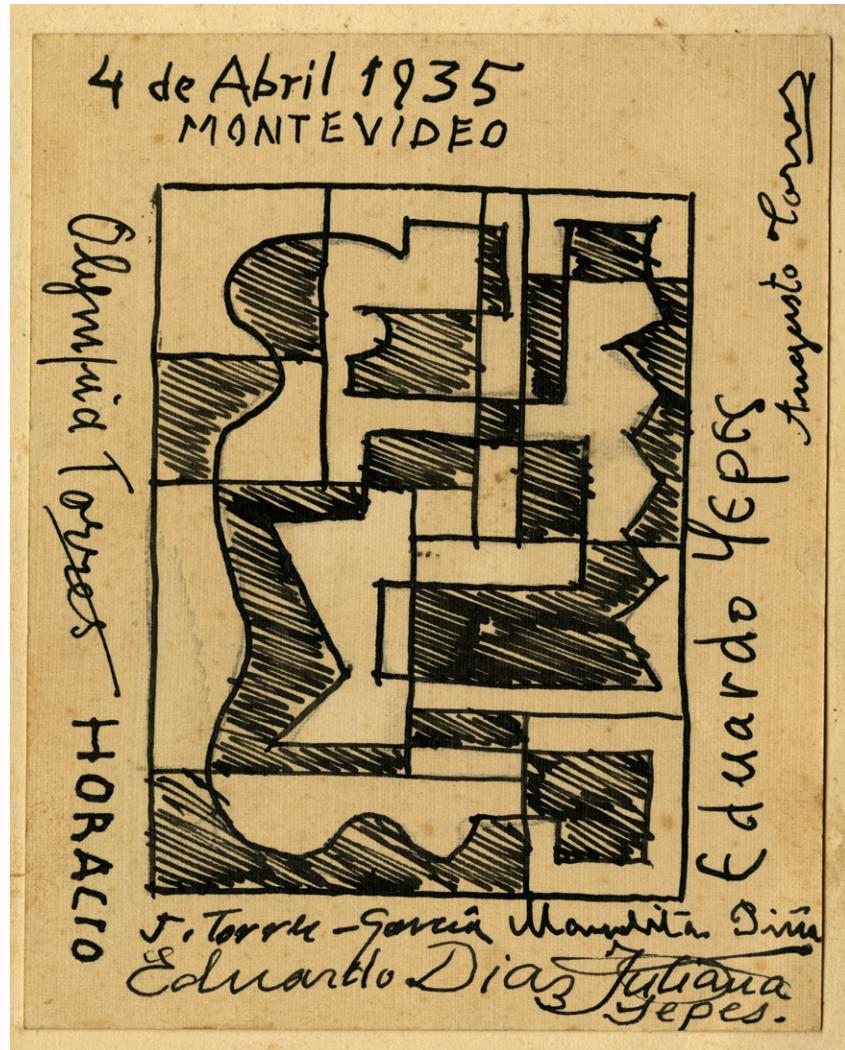


Eduardo Diaz Yepes y Julio Suárez realizando el carro alegórico con personajes de Peloduro, para el carnaval de 1935.

El trabajo fue realizado en equipo, con la casi permanente presencia del dibujante en el taller del escultor. En esos días Yepes le realiza un retrato en yeso a Julio Suárez y otro pequeño “retrato”, también en yeso, al personaje Peloduro. La carroza se realizó en estructura de metal y madera forrada de papel pintado.

A fines del mes de febrero de 1935 se daba a conocer el fallo del jurado pertinente a carros alegóricos, que otorgaba uno de los premios más importantes al de Yepes y Suárez. *“En el desfile callejero de carrozas formará parte este año la famosa Barra de Peloduro a través de una felicísima realización de Yepes*

*Casamiento de Eduardo Díaz Yepes
y Olimpia Torres, dibujo a tinta de
Joaquín Torres García, Montevideo
1935. Nota del editor:*



sobre diseño de Julio Suárez”.²⁹ Este triunfo le valió a Yepes su casamiento casi inmediato, al tiempo que le costó nuevas fricciones con Torres García que no ocultaba su relativo desprecio por este tipo de “desviaciones”.

El jueves 4 de abril contraen matrimonio Olimpia Torres Piña y Eduardo Díaz-Yepes, actuando como testigos, por la primera, su hermano Augusto Torres, y por el segundo, su amigo Julio Emilio Suárez.

²⁹ Revista semanal *Mundo Uruguayo*, 28 de febrero de 1935, Montevideo, (s/nº de página).

Es también el año de la tercera y cuarta exposición de la Asociación de Arte Constructivo (AAC) liderada por Joaquín Torres García. En la cuarta muestra, presentada en los salones de la Asociación Cristiana de Jóvenes, interviene Yepes junto a otro escultor que fugazmente expone con el grupo torresgarciano: Ramón Bauzá.³⁰ Este escultor argentino nacionalizado en Uruguay –dieciséis años mayor que Yepes– realizaba en ese momento tallas en madera y piedra de mediano y pequeño formato, en las que se conjugaban materia bruta y purismo formal de manera que guardaban cierto parentesco con algunas piezas de Yepes, particularmente las primeras mostradas en Madrid como es el caso de *Cemento* y de *Niños*.

Aunque no hay registros de que Yepes haya hecho amistades fuertes con ningún escultor uruguayo en ese período, lo cierto es que el vínculo con Ramón Bauzá será duradero, y a él se le agregará una distancia amistosa con el escultor Germán Cabrera, con quienes disputará el Premio Blanes en 1962.

En el período 1934-1936, Yepes frecuentó al poeta Emilio Oribe, al filósofo Vaz Ferreira, al biólogo Clemente Estable, al arquitecto español Antonio Bonet, para nombrar solamente algunas figuras importantes de la escena cultural rioplatense en esos años.

30 Ramírez, Mari Carmen (edit.), *El Taller Torres García - The School of the South and its Legacy*, University of Texas, 1992. Pág. 172. La 4a exposición del 18 de octubre está erróneamente ubicada en la cronología, como efectuada en el año 1936.



Cabeza de María, Montevideo 1935.

El 6 de enero de 1936 inaugura una exposición en el Club Español de Montevideo con dieciséis obras. En ese acto brindó una conferencia el escritor peninsular Rodolfo Obregón titulada *Lo abstracto y lo concreto en el arte*. Entre el público que asistió a la inauguración, se contaban destacados intelectuales: Emilio Oribe, José Mora Guarnido, Manuel de Castro, Carmelo de Arzadun, María Angélica Lussich, Enrique Dieste, Clemente Estable, y no faltó, claro está, la presencia del propio Joaquín Torres García. Entre las esculturas expuestas la prensa de la época cita *Maternidad*, *Deporte*, *Tres figuras*, *Forma Vegetal*, *Árbol*, *Candil*, *Génesis*, en su mayoría concebidas y realizadas en España, pero a las que Yepes agregó una serie de piezas realizadas en Montevideo y a la que denominó la serie de *los huesos*, o el *Osario*.³¹ Ese año ya tenía realizados varios retratos de intelectuales uruguayos: el del poeta Humberto Zarrilli, el del escritor Manuel de Castro, el del periodista Juan Carlos Alles, e incluso el de Joaquín Torres García.

Fue la exposición de despedida de Montevideo en vísperas de regresar a España con Olimpia, decisión que para él era de carácter existencial y le había motivado no pocos rozamientos con su suegro, quien desempeñaba como siempre, y ahora más que nunca, el rol de un enérgico *pater familiae* dispuesto a retener a su hija en el momento de haber llegado por fin “a destino”, luego de un largo y sacrificado periplo por Cataluña, París, Nueva York, Italia, nuevamente París, Madrid, y Montevideo.

El 4 de marzo de 1936, Olimpia y Yepes se embarcan para España en el vapor Macilia.³² Arribaron el día 22, casi cuatro meses antes de iniciarse la guerra civil. Se instalaron en casa de la madre de Yepes, en Madrid, y a inicios del verano decidieron hacer una excursión a Segovia por tres o cuatro días, pero tuvieron que quedarse allí tres meses, pues estalló la guerra y



Joaquín Torres García, Manolita Piña y Eduardo Díaz Yepes en la despedida de Olimpia y Eduardo en Montevideo, 1936.

31 “Yepes por Yepes”. Entrevista realizada al artista por el Dr. Jorge Galeano Muñoz en 1977. Manuscrito. Archivo Yepes. Museo Torres García. Montevideo.

32 Libreta-Agenda personal de Joaquín Torres García, Museo Torres García, AP-36-1. Montevideo.



Olimpia Torres, Eduardo Díaz Yepes, Gonzales Tuñon y milicianos, 1936.

de la guerra, integrando lo que se dio en llamar el Cuerpo de Auxiliares Técnicos para los Servicios de Incautación, Protección y Conservación del Tesoro Artístico. Para la exposición de España en el Pabellón de París –a la que Alberto había contribuido con su célebre escultura *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella*– Yepes envía *Campesina con el puño en alto*, una pieza de la que no se conservan registros.³³ En enero de 1937 Torres García escribe una carta a su hija Olimpia, dolorido por considerarse abandonado por ella, pero al mismo tiempo orgulloso del papel que, junto a Yepes, estaba cumpliendo en la guerra civil: “¿Porqué te escribo ahora? Porque dejando a un lado eso que nos toca particularmente, tú y Yepes estáis haciendo vuestro deber. Y yo tengo que felicitar a esa Olimpia que cumple con aquello en lo que también yo creo [...] Yo estoy de vuestro lado, como vosotros del mío, y así, después de separarnos, por eso volvemos a juntarnos. Nos une, pues, ahora, otra cosa; ¡y bien que nos una algo!”.³⁴

33 Este envío se deduce de las declaraciones de su esposa Olimpia, en una entrevista realizada por Regina Díaz en 1997. Archivo Yepes. Museo Torres García, Montevideo.

34 Carta de Torres García. Enero 21 de 1937. Archivo del Museo Torres García. Montevideo.



La Lucha, sin fecha.



Aleluya. Dibujos de Olimpia Torres, Madrid 1937.

En Madrid, durante el año 1937 y parte del siguiente, Yepes realizó varias esculturas hasta que en abril de 1938 fue llamado para actuar en la zona de Valencia en filas del ejército republicano.

Durante el período en que debió estar sola, Olimpia, si bien vivía con un familiar de Yepes, pasó gran parte de su tiempo en el palacete del Marqués de Entre Ambas Aguas, que estaba abandonado por su dueño y había sido tomado como residencia por Rafael Alberti y María Teresa León, quienes lo convirtieron en sede de los intelectuales antifascistas.³⁵ Desde 1937 se dedicaba a realizar dibujos instructivos para la población respecto a cómo actuar ante los bombardeos: “Aleluyas para evitar que a ti te puedan matar”. En junio de 1938 nació Demian, el primer hijo del matrimonio Díaz Torres, a quien su padre pudo conocer recién en diciembre de ese año, al entrar en Madrid de regreso del frente valenciano. Por entonces



Eduardo Díaz Yepes como miliciano en un pueblo de Castillo, 1937.

35 Datos aportados por Olimpia Torres en la entrevista que se le realizara en el año 1997. Archivo Yepes. Museo Torres García, Montevideo.



Olimpia Torres con su hijo Demian Díaz en brazos. Madrid, 1938.

Yepes realizó una exposición, junto con el dibujante Francisco Mateos, en el local madrileño de la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura.³⁶

Dos meses después, en febrero de 1939, la guerra ya era considerada perdida por los republicanos, sobre todo desde el momento que Francia y Gran Bretaña se adelantaron a reconocer al gobierno de Franco, aunque sus tropas aún no habían tomado los cuarteles de Madrid. Había intentos de negociación con el líder rebelde en filas del ejército republicano, lo cual había dividido a este cuerpo y creado fisuras irreparables en la resistencia. En el mes de marzo, la familia Yepes decide trasladarse a Valencia, habida cuenta de que en el puerto de Alicante se estaban embarcando refugiados republicanos en barcos franceses e ingleses destinados a ese fin. Llegan el 31 de marzo, un día después que el barco inglés Stanbrook partiera con 2.600 exilados a bordo, dejando en tierra a otros 20 mil que esperaron en vano un nuevo buque de salvataje. Ese fue el último que partió con refugiados desde Alicante. Yepes y su familia se instalaron en casa de un republicano amigo, pero a los pocos días ambos hombres fueron apresados por la policía franquista. Olimpia regresó a Madrid con su hijo de diez

³⁶ Bonet, Juan Manuel, *Diccionario de las vanguardias en España*. Alianza Editorial. Madrid, 1995. pág. 201.

Demian, Barcelona 1940.





Margarita Durán (Tía Mimi) hija de Inés, hermana de Torres.

meses a vivir con una hermana de Yepes, y éste quedó preso en una cárcel de Valencia.

En enero de 1940, el escritor Manuel Abril se interesó por la situación de Yepes y logró que fuera trasladado desde Valencia hasta Madrid, donde mejoraron las condiciones, ya que Olimpia podía visitarlo periódicamente. Allí cundió, al poco tiempo, entre los presos y los carceleros, la voz de que Yepes era un conocido artista, lo que determinó el acercamiento de uno de los militares franquistas para pedirle un retrato. Aparentemente –según la leyenda familiar–, fue cumplida la solicitud con tal plena satisfacción del comitente, que éste propició la salida de prisión de Yepes, ocurrida en el mes de abril de 1940.³⁷

Dado que la situación en Madrid era muy conflictiva y el matrimonio continuaba acosado por la policía del nuevo régimen, decidieron realizar una difícil travesía hacia Barcelona, ciudad a la que arribaron a mediados de 1940,³⁸ alojándose en el pueblo de La Floresta en casa de Inés Torres, hermana

37 Documentos originales expedidos por la auditoría de guerra del ejército de ocupación, Madrid, 16 de abril y 29 de febrero de 1940. Archivo Yepes. Museo Torres García. Montevideo.

38 Una carta de Torres García a sus “hijos” –como les llamaba a Olimpia y Yepes– con recomendaciones hacia su hermana Inés, fechada en julio de 1940, da cuenta del mes de la llegada de la pareja a Barcelona. Archivo Yepes. Museo Torres García, Montevideo.

Olimpia Torres, Eva Díaz y Demian Díaz 1943.



Pierrette, Barcelona 1944.

de Joaquín Torres García. Yepes debió hacer de la escultura el instrumento de sobrevivencia familiar y, además de realizar varios retratos, se dedicó fundamentalmente a confeccionar *cristos, santos y vírgenes* tallados en madera y policromados.³⁹ El principal cliente de las tallas religiosas estaba en Tarrasa, por lo que la familia termina trasladándose a esa localidad a fines de 1942. Allí nace Eva, segundo vástago de la familia, “*en una bella casa con tres o cuatro habitaciones y un jardín*”.⁴⁰ En esos tiempos Olimpia trabajaba para Ediciones del Zodíaco,

39 Yepes se había especializado en esa técnica en el taller de un discípulo del padre de Torres García.

40 Entrevista realizada a Olimpia Torres por Magdalena Díaz y Regina Díaz en 1997. Montevideo. Archivo Yepes. Museo Torres García, Montevideo.



ilustrando novelas y cuentos para niños: *Tartarín de Tarascón*; novelas cortas de Gogol, entre otras.

Retrato de Eva, Montevideo 1948.

En el mes de julio de 1943 Yepes participa de una exposición colectiva realizada en Casino del Comercio de Tarrasa, donde junto a pintores y dibujantes expone dos obras: un retrato en yeso y una Virgen tallada en madera. Le acompaña en esa muestra el escultor Carlos Armiño, nacido en Málaga, que también había permanecido un tiempo preso en la cárcel de Barcelona y luego se había refugiado en la frontera con Francia.

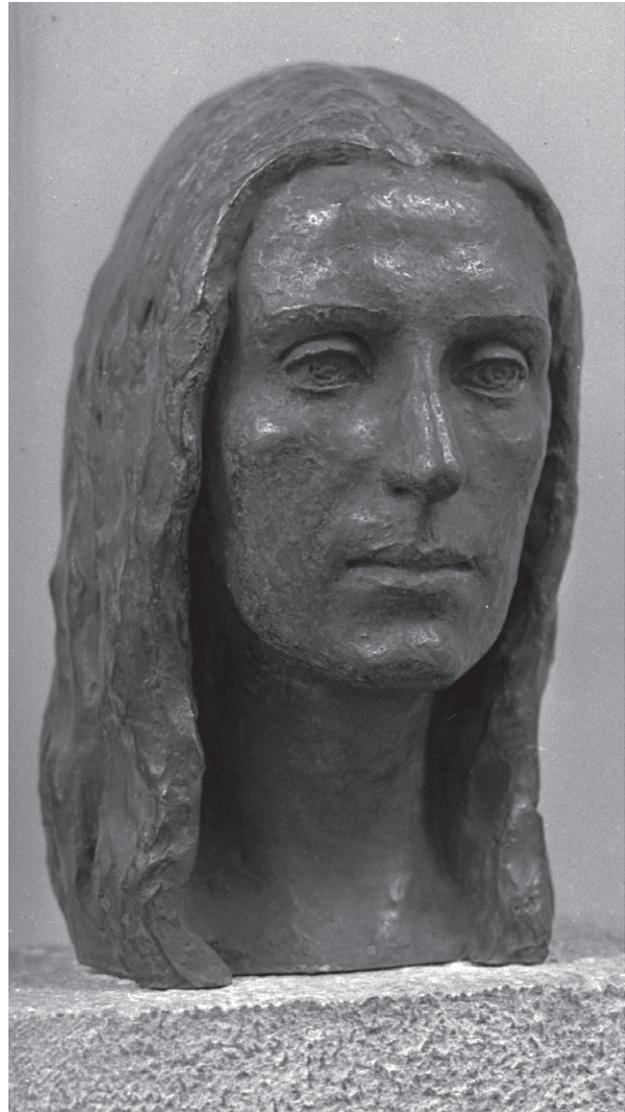


Demian Diaz y Eva Diaz 1944.

Ese año conoce al pintor Pedro Tort⁴¹ con quien realiza una exposición en el mes de noviembre en el local de Amigos del Arte. Debido al éxito de esa muestra, en la que ambos logran vender obra y Yepes consigue encargos, marchan a Madrid para una rápida visita al Museo del Prado. La amistad de Yepes y Tort derivó durante un buen tiempo en la convivencia de ambas familias, ya que desde 1945 hasta el viaje de la familia Yepes a París, compartieron una misma casa en Sarrià (en Paseo Dona Nova), localidad cercana a Tarrasa.

41 Entrevista realizada a Antonia Rosanas (ex esposa del pintor Pedro Tort) por Magdalena Díaz y Regina Díaz en Tarrasa. Febrero de 1999.

En febrero de 1945 Yepes realizó una muestra de doce esculturas en la Galería Argos de Barcelona, casi todas retratos, entre los que se encontraba el de Concepción Bech –un claro ejemplo del acercamiento que por entonces registraba la escultura de Yepes respecto al simbolismo barroco del italiano Leonardo Bistolfi– y el de *Olimpia después de la guerra*, un ejemplo del nuevo “realismo” que había prendido en su escultura testimonial. La exposición estaba patrocinada por el pintor y crítico de arte Rafael Benet, quien también expuso en esa oportunidad algunas de sus propias pinturas. Es de señalar que entre los comentarios que este crítico realiza acerca de la inserción histórica de la obra de Yepes en ese momento de la cultura española, está el referido a la personalidad combativa y polémica del artista, que la vincula, en una España ahogada y silenciada por el franquismo, a los tiempos de las vanguardias de 1920, por lo cual afirma que la obra yepeana “viene a desmentir [...] que la polémica ultraísta esté clausurada”.⁴²



Retrato de Concepción Bech, Barcelona 1945.

42 Benet, Rafael, Texto del catálogo de la exposición. Archivo Yepes. Museo Torres García, Montevideo.

Olimpia después de la guerra,
Barcelona 1944.

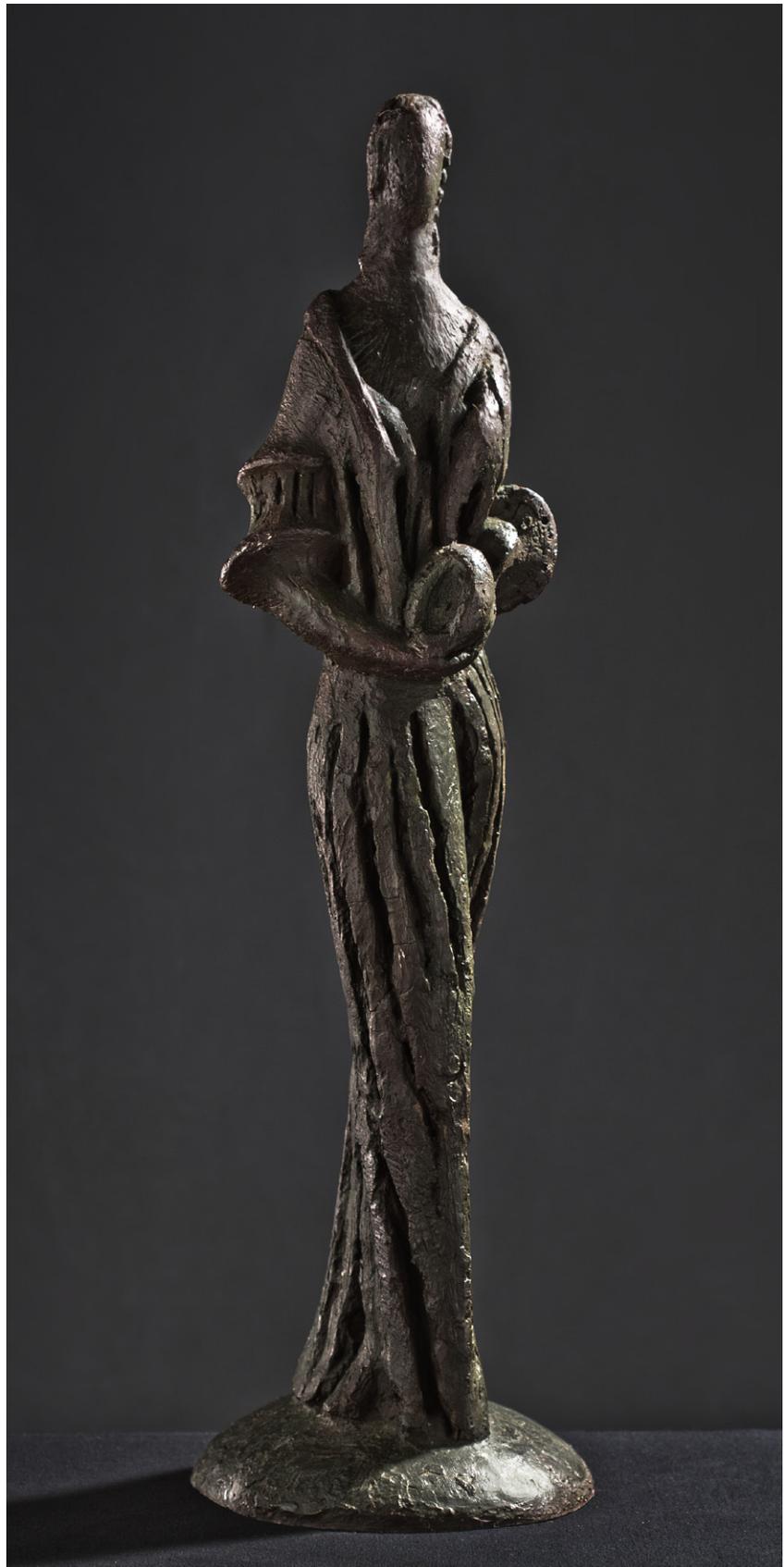




Desnudo reclinado,
Barcelona 1942-45.

Las *vírgenes* que Ypes realiza en este período –figuras femeninas alargadas de esbelta y compleja estructura formal– no son figuras religiosas en sentido estricto, sino que aluden a la tradición humanista y lírica de la imagen mariana por contraposición a los horrores de la guerra. En esta serie se ubica el conjunto que llamó *Elegía de la Música*, uno de los más consistentes ejemplos de esa simbología goticista, al punto que podría pensarse que la “Virgen” en ese período de Ypes constituye un nodo simbólico similar al que Warburg atribuye a la “Ninfa” dentro del círculo neoplatónico florentino del *Quattrocento*.

Figura femenina, Barcelona 1944.





Virgen con niño de espíritu gótico I, Barcelona 1942.



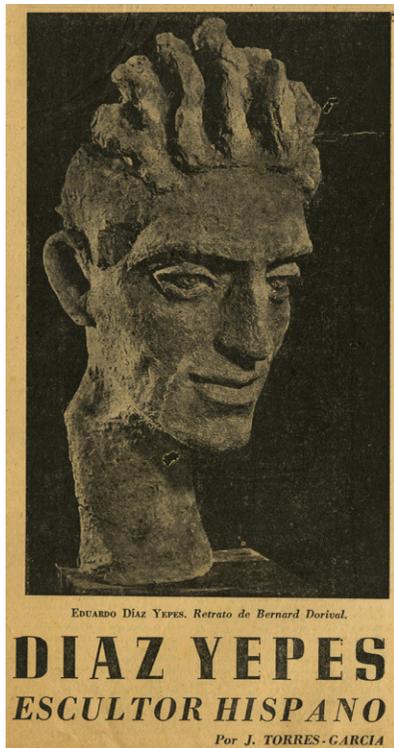
Virgen con niño de espíritu gótico III, Barcelona 1942.

Durante 1945 frecuentó, en Barcelona, el taller de Llorens Artigas, al que también concurría Joan Miró. Un taller de cerámica que además era una amena tertulia de amigos. Los tres llegaron a hacer una exposición que duró muy pocos días en la galería Gaspar de Barcelona buscando abrir el mercado de sus obras, ya que en ese momento la ciudad condal volvía a ser muy visitada por extranjeros.

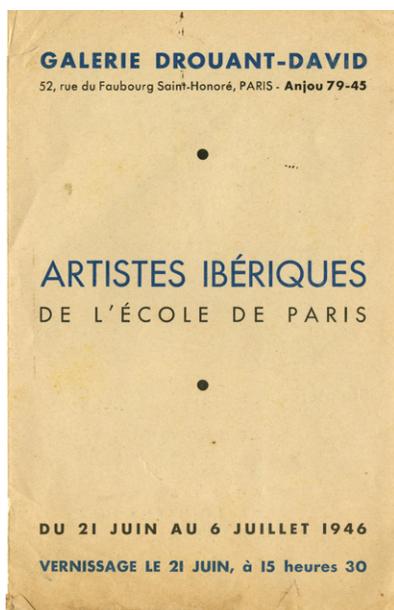
Allí entabló contacto con el artista y crítico de arte francés Yves Revelli, quien a la sazón se desempeñaba como cónsul de Francia en Barcelona. Este crítico había hecho amistad con Eugenio D'Ors –quien desde 1942 organizaba el Salón de los Once, en Madrid– y con Manuel Abril, por lo que prestó especial atención a la obra y a la situación de Yepes, especialmente por la incertidumbre de su futuro laboral. Pero no solamente Revelli intervino en el caso. Por entonces, Pierre Deffontaines era Director del Instituto Francés en Barcelona –debía su cargo al general Pétain–, al que Yepes frecuentó, al igual que otros artistas de vanguardia españoles que buscaron vínculos con el clima cultural y político francés de posguerra. Tanto Deffontaines como André Davet –Director del Liceo Francés en Barcelona– habían sido criticados por la prensa comunista parisina por exaltar la obra de Franco en España. Estos directores, así como el cónsul Revelli, negaron tal extremo, argumentando que, muy por el contrario, sus propósitos eran coincidentes en cuanto a la necesidad de apoyar material y moralmente a los españoles demócratas y, especialmente, a los intelectuales perseguidos.

En 1945 el Instituto Francés de Barcelona estaba abriendo sus puertas a muchos artistas españoles deseosos de pasar a Francia, como fue, junto con el caso de Yepes, el de Manolo Hugué –fallecido a fines de ese año–, de Josep Clarà, de Pablo Roig, e incluso de Joan Miró, que vivía muy retraído y únicamente vinculado al Instituto Francés.⁴³

43 Cabrolíer, Isabelle, "El mesianismo francés ante el cierre de la frontera española, 1946-1948". *Hispania. Revista Española de Historia*, vol. LXVII, núm. 226, mayo-agosto de 2007, págs. 693-720.



Retrato de Bernard Dorival, París 1946.



Invitación a la exposición “Artistes Ibériques de l’école de París” 1946.

A mediados de 1946 Yepes con su familia ya se encontraba en París⁴⁴ y frecuentaba los círculos artísticos en el marco de una beca concedida por el gobierno francés a instancias de sus amigos de Barcelona, válida hasta el 31 de octubre de 1947.

El año de su arribo a Francia fue de intensa actividad. Su primer trabajo fue el *Retrato de Bernard Dorival*,⁴⁵ crítico e historiador de arte que se desempeñaba como conservador adjunto del Museo Nacional de Arte Moderno de París desde 1941. El 21 de junio de ese año participa en la Exposición de Artistas ibéricas de l’Ecole de París en Galèrie Drouant David, junto a los escultores Honorio García Condoy, Apeles Fenosa, Baltasar Lobo, Mateo Hernández y a los pintores Pablo Picasso, Oscar Domínguez, entre varios otros. A mediados de 1946 Yepes se radica con su familia en las afueras de la capital⁴⁶ y a fines de ese año participa en la Trezième Exposition “Les Surindependants” y en el Premier Salon d’Art Catalan en la Galèrie L. Reyman.

Entre 1946 y 1947 realiza varios retratos, entre los que se cuentan, además del que realiza a Bernard Dorival, el de la señora Carballo, el de Yves Revelli y el de la esposa del escultor catalán Joan Rebull, quien después de haber sido durante la guerra diputado por el estado catalán al Parlamento de Cataluña, se exilió en París hasta 1949. En este período Yepes conoció la amistad de Luis Fernández, el antiguo compañero de Torres García. Visitó las catedrales góticas y las iglesias románicas a tono con el despertar de cierto medievalismo pagano que tuvo lugar en el París de posguerra, alentado en parte por la nueva historiografía de Meyer Sapiro. El clima cultural en la capital francesa estaba muy politizado, con un papel hegemónico del Partido Comunista, pero para entonces Yepes

44 Así lo atestigua un certificado del Cónsul General de España en Francia, fechado el 20 de marzo de 1946, que testimonia la residencia de la familia Yepes en 43 Boulevard Raspail. Archivo Yepes, Museo Torres García, Montevideo.

45 Hay correspondencia epistolar de Dorival acerca de este retrato, fechada en París el 10 y el 16 de junio de 1946. Archivo Yepes. Museo Torres García, Montevideo.

46 Una carta de Joaquín Torres García, dirigida a Salas Viu el 27 de agosto de 1946, da cuenta de que la nueva residencia de Yepes es en Chez Mme. Lindegaard, Place Le Fort, en las afueras de París. Archivo Yepes. Museo Torres García, Montevideo.

estaba bastante alejado de militancias partidistas, desalentado por las desavenencias y la violencia dentro de las propias filas antifranquistas durante la guerra española. La decepción, la nostalgia y la esperanza se reflejan en párrafos de una carta que recibe, en 1946, de su amigo Salas Viu, exiliado en Santiago de Chile: “¿Te acuerdas cuando, con doce años, luchábamos por la República y contra Alfonso XIII; cuando en nuestra adolescencia y después hemos seguido fieles a la causa de la España popular [...]? Cuánto tiempo corrido en esta porfía sin tregua, y todavía tan oscuro el horizonte y tanto lo sacrificado [...] por nuestras pobres vidas y la labor a las que las consagramos. Sin embargo, espero que aún tengamos tiempo de hacer, tú algunas buenas esculturas, yo, tres o cuatro libros que valgan la pena, así como no me abandona la esperanza de ver a la España verdadera [...]”.⁴⁷

En enero de 1947 se expone obra de Yepes en una muestra colectiva titulada Cuatro escultores contemporáneos que se realiza en la Escuela de Artes Decorativas Luján Pérez, en Palma de Gran Canaria.⁴⁸ En agosto de ese año, un mes antes de finalizar el plazo de su beca, Yepes recibe una carta de apoyo y recomendación que le remite su amigo Pierre Deffontaine desde Barcelona, en el intento de postergar su estadía en Francia.⁴⁹

Sin embargo, vencida la beca en octubre, y ante la situación que se vivía en París con dificultades de alojamiento y penurias económicas, Yepes y Olimpia comienzan a oír con mayor atención los llamados que, desde Uruguay, les hacía la familia Torres y especialmente Joaquín Torres García, que sentía cada vez más las consecuencias físicas de su enfermedad y reclamaba por la presencia de ellos en Montevideo.

A fines de 1947 ya estaba la decisión tomada y se embarcan hacia esta ciudad en el mes de enero de 1948.

47 Salas Viu, Vicente, 9 de octubre de 1946. Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile. Archivo Yepes, Museo Torres García, Montevideo.

48 Los otros escultores que compartieron con Yepes esa sala fueron: Manolo Hugué, Josefina Maynadé y José Rebel.

49 Pierre Deffontaine, director del Institut Français de Barcelone, 14 de agosto de 1947. Archivo Yepes. Museo Torres García, Montevideo.



Retrato de la señora de Carvalho, Barcelona 1946.

III. La Tierra Prometida

La segunda recepción montevideana a Yepes, 14 años después de la primera, tiene lugar en un clima cultural y político de bulliciosa prosperidad, en momentos en que el país experimentaba un crecimiento de las clases medias y de los sectores productivos, al tiempo que las actividades artísticas iniciaban



Eduardo Diaz Yepes y Demian Diaz, Montevideo 1952.

un proceso de apertura hacia la Europa de posguerra. Además, ahora Yepes no llegaba a un país desconocido como acompañante de la familia de un gran pintor, sino que llegaba con una historia personal conquistada como hombre y como artista en la penuria de la guerra civil y del exilio; traía sus propias credenciales de inmigrante ejemplar. Al tiempo que llegaba la familia Yepes, Maruja Mallo, exilada en Buenos Aires, pasaba unas vacaciones en Uruguay. Margarita Xirgu estaba en Montevideo y un año después comenzaría a dirigir la Escuela Municipal de Arte Dramático. José Bergamín también se encontraba en esta ciudad, y al momento de la llegada de Yepes acababa de dictar dos ciclos de conferencias sobre literatura española que tuvieron honda repercusión entre intelectuales uruguayos.⁵⁰ Ese mismo año Guillermo de Torre publicaría en editorial Losada de Buenos Aires *La aventura y el orden*, entre frecuentes y fugaces visitas a Montevideo. Vale decir que Yepes no solamente iba a reencontrarse con amistades locales creadas en la década anterior, sino también con un círculo de intelectuales españoles refugiados en el Río de la Plata, todo lo cual propiciaría un contexto particularmente receptivo para su arte.

Al poco tiempo de llegar se instala en el que había sido taller del escultor Antonio Pena,⁵¹ fallecido en diciembre de 1947, y en él permanecerá hasta que, varios años después, construya su propio taller bajo una cúpula catalana de ladrillos, en los fondos de su definitiva residencia en la zona de Punta Gorda.

Varios órganos de la prensa escrita publican entrevistas y comentarios, pero su obra recién se hará conocer más tarde, cuando Yepes y Olimpia inauguran una exposición conjunta –el primero, de esculturas y dibujos; la segunda, de acuarelas– en noviembre de 1948 en las salas del Ateneo de Montevideo.

50 Semanario *Marcha*, Montevideo, nº 407, 28/11/1947, pág. 14.

51 Este taller se encontraba en la calle Echevarría 528, y lo había frecuentado también, desde finales de los años treinta, el arquitecto Julio Vilamajó.



“Eduardo Yepes nos presenta objetos inéditos, enigmáticos, que están soportando o provocando circunstancias nuevas de luz y de espacio; (hay un) pensamiento inquietante que les dio vida” dice un periodista.⁵² Es interesante el uso de ciertos calificativos coincidentes para la obra de ambos artistas: “Arte de hechicería de Eduardo Yepes” dice un crítico del semanario *Marcha*,⁵³ mientras que en otra publicación, Giselda Zani afirma que “Olimpia Torres de Yepes tiene manos de hechicera para dar existencia al acto mismo de una operación mágica de metamorfosis, y en un solo movimiento reír y llorar, acariciar y herir [...]”.⁵⁴ En diciembre de 1948, Olimpia ya estaba ilustrando “Las Hortensias” de Felisberto Hernández, habida cuenta no solamente de la amistad que unía a este músico y escritor con Torres García desde su llegada a Montevideo,⁵⁵ sino, sobre todo, de las correspondencias poéticas entre la literatura de Hernández y la “calidad de porcelana”, “la gracia y la ironía” de los dibujos de Olimpia, que abren una “fábula sobre la vida evitando dramatizarla”.⁵⁶

Montevideo. Exposición en el Ateneo de Montevideo, “Esculturas de Yepes, dibujos y acuarelas de Olimpia Torres”, Octubre de 1948.

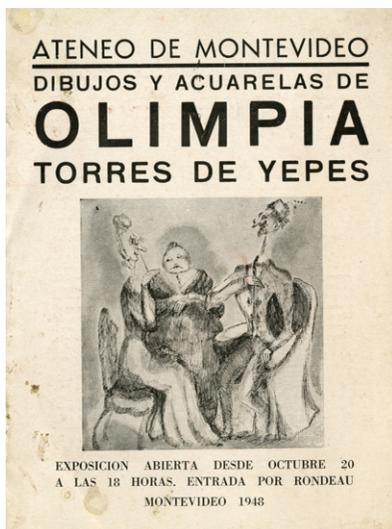
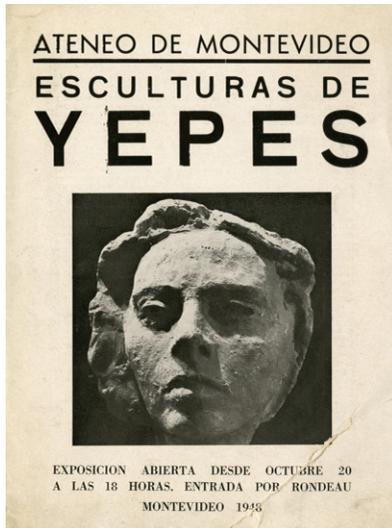
52 Diario *El Plata*, Montevideo, 26 de octubre de 1948.

53 *Marcha*, mayo de 1948. Archivo Yepes, Museo Torres García, Montevideo.

54 Revista *Escritura* N° 6. Enero de 1949, Montevideo, pág. 67.

55 Revista *Escritura* N° 8. Diciembre de 1948, Montevideo, págs. 56-100.

56 Palabras de Guillermo de Torre en su conferencia brindada en el Ateneo de Montevideo, recogidas por la crítica Celina Rolleri en el semanario *Marcha*, Montevideo, 19 de noviembre de 1948.



Invitación para la exposición de Eduardo Diaz Yepes y Olimpia Torres en el Ateneo de Montevideo, 1948.

La muestra de escultura recopila sus principales aciertos desde los años treinta hasta el momento del regreso definitivo a Uruguay. Hans Platschek, pintor y crítico perspicaz, publica un extenso artículo en la revista *Escritura* sobre esta exposición, destacando la libertad de Yepes respecto a todo tipo de normativa estética y, en un tiro por elevación contra la obra del Taller Torres García, agrega que “*el problema de la regla [...], y el mero hecho de su existencia (entre artistas actuales), marca su contradicción con nuestra vida inestable, con nuestra postura psíquica eminentemente experimental*”.⁵⁷

La vocación –señalada por Hans Platschek– que presuntamente presentan las esculturas de Yepes para ser implantadas en el “*contexto de la naturaleza*”, condice con el anhelo del propio escultor de intervenir el espacio público –una aspiración compartida por todos los artistas en ese momento–, lo que había llevado a Yepes a pensar su *Elegía de la Música*, realizada en Barcelona, como *Cinco figuras para un grupo monumental* implantado en medio de un lago,⁵⁸ o a presentar ahora su temprana obra *Génesis* –cuya vigencia se mantuvo a lo largo de toda la vida del artista realizándole varias versiones– como una escultura “*concebida para ser levantada a la orilla del mar*”.⁵⁹

57 *Escritura* Nº 6. Enero de 1949. Montevideo, pág. 68.

58 Por decreto del 24 de abril de 1950 la Intendencia de Maldonado resolvió encargarse a Yepes ese proyecto para ser instalado en el Bosque Municipal de Punta del Este. Postergada la decisión definitiva, el asunto vuelve a ser considerado en 1952 a instancias de los arquitectos Jones Odriozola y Villegas Berro, pero finalmente no fue realizado. Asimismo, en octubre de 1953 Yepes ofrece a la Dirección de Paseos Públicos un boceto de escultura “*para su colocación en algún parque, estanque o playa de Montevideo*”. Documentos en Archivo Yepes. Museo Torres García, Montevideo.

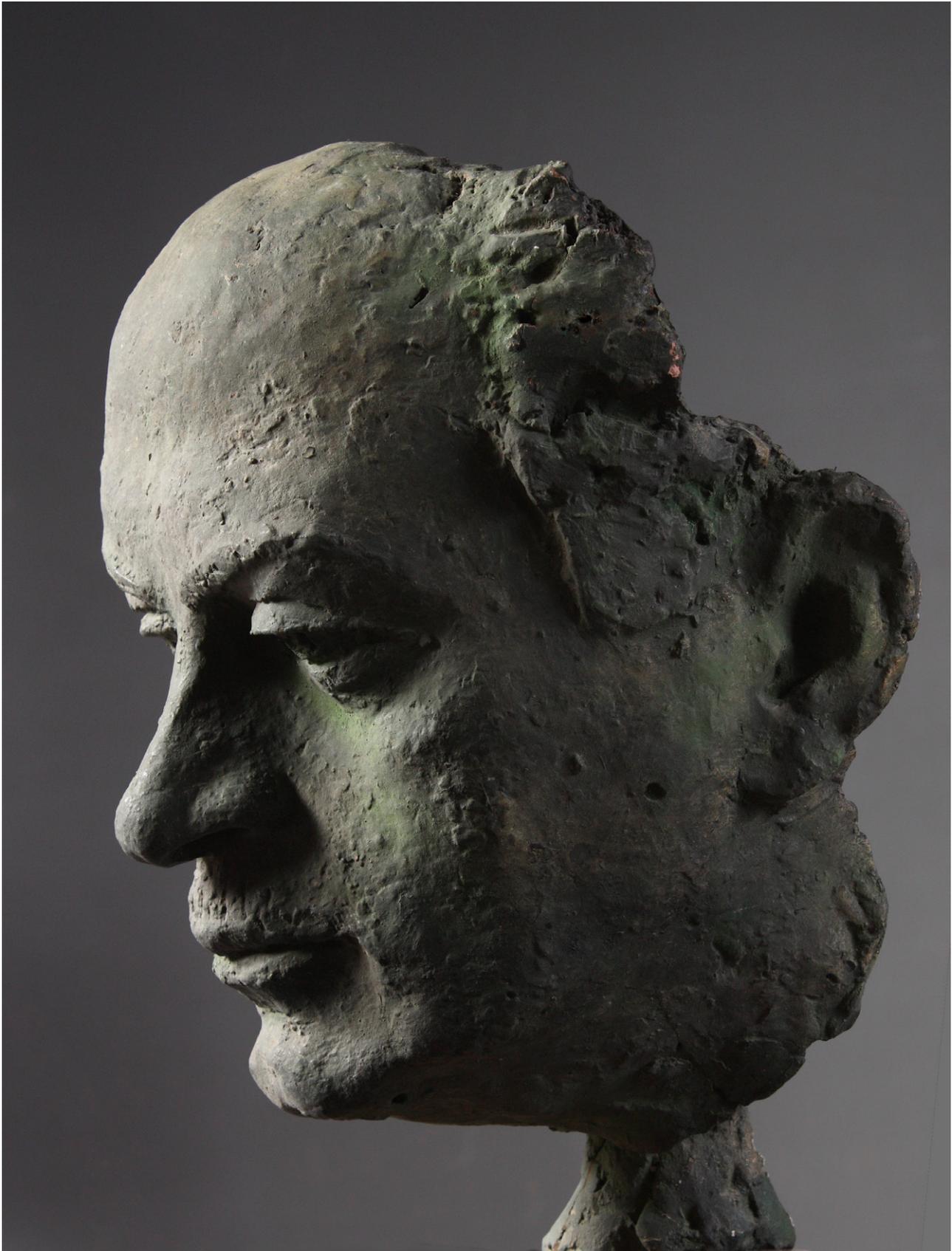
59 *Escritura* Nº 6. Enero de 1949. Montevideo, pág. 69-70.

El 10 de noviembre Guillermo De Torre pronuncia, en la exposición de Eduardo Yepes y de Olimpia Torres,⁶⁰ una conferencia breve buscando situar la obra de Yepes respecto a sus orígenes en el mapa de la cultura y el arte español de 1930. En tal sentido, ubica a este escultor, inicialmente, entre la raíz telúrica-popular y las corrientes del purismo formal que se extendieron por Europa en esos años. La primera, representada por el hombre “*rigurosamente inculto, cabal autodidacta de poderosa fuerza elemental*” que era Alberto Sánchez, y las segundas, representadas por el hombre “*culto, artista sabedor de muchas cosas*” que era Ángel Ferrant.⁶¹ Por cierto que Yepes se sentía más cerca de Manolo Hugué que de Ángel Ferrant, pero de alguna manera las palabras de De Torre pretendían “explicar” la españolidad de la obra de Yepes en el nuevo contexto americano, y en ese sentido cabe recordar la amistad que unió a Rafael Barradas, durante su estadía en Madrid, tanto con Alberto como con Ferrant.

Del año 1948 datan el retrato de su hija Eva y el del poeta Emilio Oribe, aparte de otros ensayos escultóricos en yeso como *Puntos en el cosmos* y *Elementos vegetales*; año que culmina con una recepción gastronómica que los amigos del matrimonio Díaz Torres le ofrecen en el restaurante Plaza, de Montevideo, celebrando la exposición del Ateneo y, sobre todo, el regreso definitivo al país de estos dos artistas. En esa oportunidad, Joaquín Torres García, ya gravemente enfermo, envía una breve nota para ser leída por el escritor y editorialista Julio J. Casal: “*Yepes y Olimpia, mi adhesión cordial y entusiasta al homenaje que os tributan vuestros amigos y admiradores aquí presentes, tiene que ser algo singular. En primer lugar por no asistir yo al acto, debido a mi poca salud, y en segundo lugar porque, más que estar frente a los amigos que os rodean, estaré, sin estarlo, al lado*

60 Esta exposición volverá a presentarse, dos años después, en el verano de 1950, en la Galería Este de Punta del Este.

61 Alberto Sánchez (Toledo, 1895-Moscú, 1962). Ángel Ferrant (Madrid, 1890-1961). El entrecuillado corresponde al discurso de G. de Torre parcialmente transcrito por C. Rolleri en *Marcha*, 19 de noviembre de 1948, Montevideo.



Retrato de Emilio Oribe, Montevideo 1948.

Virgen Inmaculada Concepción,
Montevideo 1950.



vuestro. Es decir, junto a vosotros, agradeciendo este homenaje [...]. Y, lo que yo no sabría decir en loa poética, por vuestro esfuerzo y calidad de vuestra obra, espero que lo haga nuestro poeta Casal, a quien encomiendo, para que los lea, estos renglones”⁶².

Uno de los primeros encargos que Yepes recibe como escultor es una pieza recordatoria de Federico Chopin en el centenario de su muerte, encargada por La Voz de Polonia en Uruguay –cuyo principal animador era Otocar Jawrower– con destino al Ateneo de Montevideo. El acto de entrega, el 20 de noviembre de 1949, dio lugar no solamente al recordatorio del gran músico, sino a replantear la polémica en torno al destino azaroso del pueblo polaco, sometido a la expansión nazi y luego sovietizado a partir de la Conferencia de Yalta.⁶³

⁶² Texto mecanografiado y firmado por Joaquín Torres García. Noviembre de 1948. Archivo Yepes. Museo Torres García, Montevideo.

⁶³ Diario *El Plata*, Montevideo, 21 de noviembre de 1949.

Chopin, Montevideo 1949.







La piedad primer boceto,
Montevideo 1951.

En el año de 1950 nace su tercer hijo, Leonardo, al tiempo que se le ofrece el primer encargo de una escultura funeraria en el departamento de Florida, obra que finaliza en el mes de enero de 1951. Yepes ha sostenido⁶⁴ que la preocupación central que asume la escultura a lo largo de su vida podría resumirse en las palabras muerte y resurrección, con lo cual el sentimiento trágico de lo existencial imprime a sus obras un aura mística y una vocación metafísica que encuentran territorio propicio, entre otras, en la escultura funeraria.

Simultáneamente a la finalización de esa escultura en relieve con motivos del Calvario en el departamento de Florida,⁶⁵

⁶⁴ “Yepes por Yepes”. Entrevista realizada al artista por el Dr. Jorge Galeano Muñoz en 1977. Manuscrito. Archivo Yepes. Museo Torres García. Montevideo.

⁶⁵ La obra fue encargo de Waldemaro Ramos Correa, contratada en el mes de julio de 1950.

Leonardo, Montevideo 1955.





La Piedad, Montevideo 1951.

Yepes comienza el boceto de un segundo encargo, esta vez para un mausoleo en el Cementerio del Buceo, en Montevideo. Esta escultura conocida como *La Piedad* ha pasado a ser, sin duda, la más significativa de sus obras funerarias. En ella Yepes no solamente tiene oportunidad de volver a su antiguo sentido excavatorio, arqueológico y arcaico de la escultura, en el que las formas parecen extraídas del fondo de la tierra; sino que, a pesar de ser comúnmente llamada “el relieve de La Piedad”, rompe radicalmente con el concepto clásico de (bajo)relieve, ya que no predomina la matriz plana con respecto a la cual las formas se modulan levemente en uno u otro sentido,

Bajo relieve, Montevideo 1952.



La Piedad (detalle).

sino que predomina la gran cavidad –el hueco como metáfora del mundo– de cuyo fondo emergen las formas, resultado expuesto de una terrible incisión en las entrañas de la materia. La alusión a la Piedad de la historia cristiana se hace aquí sin formulismos convencionales, pues al contrario de ellos, se enfatiza la muerte biológica de Jesús convertido en barro, en restos putrefactos mineralizados. Refiriéndose a esta obra Yepes agrega un dato relacionado con su propia intención al modelar el rostro de Cristo que, por tratarse de una interpretación del dios testigo, no deja de ser particularmente interesante: *“el mausoleo del Buceo, tiene la figura de Dios yacente, pero con un ojo abierto espiando a los hombres y una mano abierta, apoyada en la tierra: ¡El vigía sigue alerta!”*.⁶⁶

66 “Con el escultor Eduardo Yepes”. Diario “La Mañana”, Montevideo, 11 de abril de 1955 (sin más datos). Archivo Yepes. Museo Torres García, Montevideo.



La Piedad, cabeza de Cristo.

En el mes de setiembre de 1951 el boceto en yeso de *La Piedad* se exhibió en el local montevideano de Amigos del Arte.⁶⁷ La versión final fue fundida en bronce en el mes de octubre de ese año en la Fundición de Rolando Vignali (Montevideo).

⁶⁷ "El Plata", Montevideo, 24 de septiembre de 1951.



Cervantes, Montevideo 1949



Cabeza de virgen, Montevideo 1952.

En mayo de 1952, la Administración General de las Usinas Eléctricas y Teléfonos del Estado (UTE) acepta por escrito el proyecto y el presupuesto que Yepes había hecho llegar unos meses antes, para la realización de un mural en el hall de acceso a las oficinas de esa administración, en el edificio denominado Palacio de la Luz.⁶⁸ Dos meses después a Yepes se le notifica de la suspensión del proyecto por parte de UTE, “*en virtud de las medidas que se han adoptado últimamente respecto a la postergación de la obras que no revistan carácter urgente*”. La concreción de esta obra mural –que será analizada más adelante–, concebida como una pieza escultórica instalada en un plano de pared revestido de mosaico, fue reiteradamente dilatada en el tiempo.

A los cinco años de su regreso a Uruguay, Yepes había logrado hacerse de un prestigio poco frecuente en el medio local. Su arriesgada fantasía y sus exotismos personales, sumados a su constancia como artista aun en las peores condiciones del periplo europeo, le convirtieron en un hombre enigmático y genial para un ambiente social introvertido, pero nunca hostil a los emisarios culturales del extranjero. Tal como lo había deseado y pronosticado Joaquín Torres García, la segunda recepción de Yepes en el medio intelectual uruguayo fue muy favorable para un artista que, además, aparentaba ser esencialmente introvertido y –a diferencia de Torres– no se mostraba explícitamente crítico ni en actitud mesiánica con relación al medio artístico local.

68 La primera convocatoria pública para este proyecto data de 1950, oportunidad en que el concurso fue declarado desierto.



En 1952 un informe de los arquitectos Jones Odriozola y Villegas Berro reconsidera la versión monumental de *Elegía de la Música* para implantar ese grupo escultórico en el Bosque Municipal de Punta del Este. No deja de tener interés, dentro del argumento que estos arquitectos exponen, la peculiar interpretación del grupo de cinco figuras que, seguramente, fue conversada previamente con el artista: *“En medio de las aguas emergerán sin pedestal, con una base de sustentación sumergida, las tres figuras centrales de pie, de cuatro metros de altura realizadas en bronce. Otras dos figuras sentadas presidirán en ambas cabeceras del lago. Con esta obra Yepes evoca el mito de Afrodita surgiendo del mar con un particular sentido: las diosas del lago musical no aparecerán limpias y despojadas de adherencias maternas, sino que han de mostrar aún sobre sus cuerpos el líquido chorreante y detenido, petrificado, de donde nacieron. También alude el artista a los complicados y riquísimos universos microscópicos, los asombrosos paisajes mínimos que el ojo desnudo no sospecha. Esta es la*

Conjunto *Elegía de la música*,
Barcelona 1944.



Damas paradas del conjunto *Elegía de la música*, Barcelona 1944.

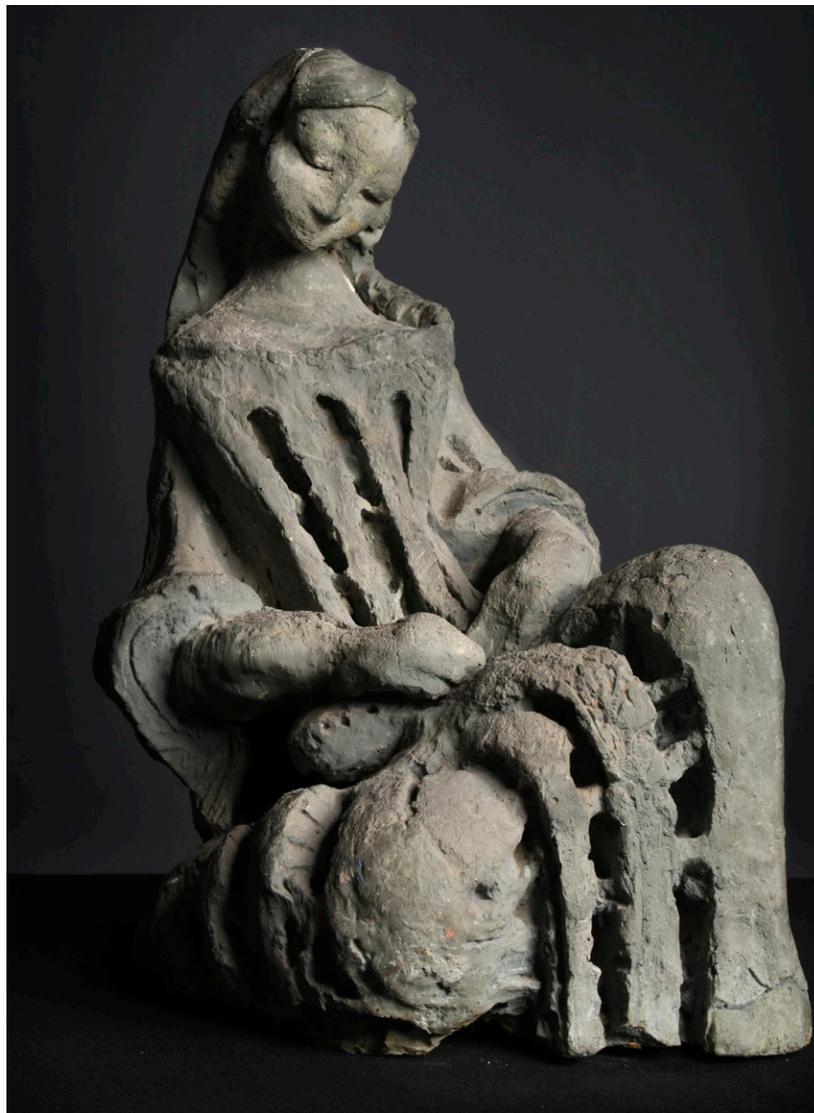
visión que expresan las cavernas, laberintos y misterios del bronce, y todo se relaciona con un afán de afirmar la unidad esencial de las cosas, incluso la unión del espíritu humano con la materia universal".⁶⁹ Lo medular de estas consideraciones es también aplicable a *La Piedad*, ya que hay ciertos parentescos formales en la construcción escultórica de los cuerpos –como emergencias de la tierra– en ambas obras.

69 Arquitectos Jones Odriozola y Villegas Berro. "Figuras ampliadas de la *Elegía de la Música*". Exposición de fundamentos para su implantación en el Bosque Municipal. 1952. Archivo Yepes. Museo Torres García, Montevideo.

*Ampliación de una figura de la elegía de la música,
Montevideo 1955.*



*Ampliación de una figura de la elegía de la música,
Montevideo 1955.*



*Retrato de José Batlle, Montevideo
1955.*



En 1954 Yepes es designado profesor de escultura de la Escuela Nacional de Bellas Artes de Montevideo y, al año siguiente, obtiene el premio Artistas Extranjeros –Medalla de Plata– en el XIX Salón Nacional de Artes Plásticas con un boceto en yeso de la cabeza de don José Batlle y Ordóñez, tema que le había sido encargado para un monumento en la ciudad de Paysandú y que le valió un escabroso proceso de estudio en virtud de las conflictivas relaciones con los familiares del gran líder político, que pretendían una solución escultórica más académica y tradicional. La escultura en cuerpo entero que Yepes terminó llevando a cabo “a su manera” se instaló en

un predio particular en los accesos a la ciudad de Paysandú, realizada en bronce, con aspecto de un gran tronco de árbol curtido por el tiempo.⁷⁰

Ese mismo año realiza una nueva versión de su antigua escultura *Génesis*, esta vez en ónix blanco de dos metros con cuarenta centímetros de altura, destinada al Pabellón de las Naciones de la Feria Internacional del Parque Ibirapuera, en ocasión de celebrarse el IV Centenario de la fundación de la ciudad de San Pablo. Ya comienza a estar presente aquí su interés por la “luz interna” de la materia, es decir, por la translucidez, lo que le llevará a sentir un peculiar atractivo por el cuarzo, el alabastro, el ónix.



Monumento a José Batlle y Ordoñez, Montevideo 1955.

70 Actualmente se encuentra junto al borde de uno de los terraplenes de la ruta 3, a la entrada a Paysandú, y está previsto su traslado a mejor sitio previo aval de la Comisión de Patrimonio Cultural de la Nación.

Génesis, Montevideo 1950. MAC-USP.



En 1957 decide la realización de un retrato al filósofo Carlos Vaz Ferreira, con quien mantenía una relación amistosa desde su llegada a Uruguay.⁷¹ El final de esa relación estuvo matizada por ese discutido retrato, realizado –como era costumbre en el artista– sin la presencia del modelo y con la sola imagen que Yepes guardaba en su memoria, después de repetidas visitas a la casa del Maestro, acompañadas por sesiones de música y partidas de ajedrez.

Vaz Ferreira nunca quiso ver ese retrato, sugiriendo con esta actitud un cierto temor a que los hallazgos del escultor lo pusieran frente a la imagen de su propio ser “petrificado”, proclive como era a mantener vivo el fluir del pensamiento y guardar una discreta distancia respecto de las alusiones a la muerte. Un común amigo, Diego Legrand, con quien Vaz Ferreira solía mantener largas partidas de ajedrez, actuó como intermediario tras la espera de meses en que el filósofo no se decidía a ver su retrato: *“Don Carlos me ha dicho que le perdone usted, pero que él tiene derecho a tener tres manías: la de hacer filosofía; la de escuchar música, y la de no ver esculturas de mármol blanco”*. No era una escultura de mármol, sino un yeso pasado a bronce, que recién fue presentado públicamente en enero de 1958, al registrarse la muerte del Maestro de Conferencias.

71 Yepes cuenta que con Vaz comió el primer asado con cuero de su vida, cuando tenía poco más de veinte años. Entrevista de Galeano Muñoz, 1977. Archivo Yepes. Museo Torres García, Montevideo.





Olimpia Torres junto a Leonardo Diaz, preparando la exposición "Acuarelas y esculturas" realizada en Amigos del Arte. Montevideo 1958.

También en 1957 comienza a trabajar sobre un monumento a los marinos del ejército caídos en el mar en actos de servicio de la Armada Nacional, por encargo de la comisión directiva del Club Naval. La pieza se emplazaría en la extremidad sur de Punta Gorda, en Montevideo, por lo que Yepes tendría la primera oportunidad de concebir una escultura al borde del paisaje marítimo. Para este proyecto se basa en la resolución formal y en la potencialidad alegórica de una antigua obra suya: *Lucha*, cuya primera versión data de 1937, realizada en suelo español. Sin duda que en ella hay rastros del



Montevideo. Eduardo Díaz y Manolita Piña, en el patio de la casa de Punta Gorda, 1960.

padecimiento y las decepciones sufridas en la guerra civil – donde vive de cerca la lucha despiadada entre semejantes– así como reaparecen elementos simbólicos propios de la primera escuela vallecana como es el caso de la forma estrellada, que además había visto monumentalmente consignada en 1937 en la escultura que Alberto envía al Pabellón de París.

Yepes ha explicado que *Lucha* “comenzó durante la guerra civil y el motivo inicial era la lucha contra el fascismo (aunque) posteriormente ese sentido fue cambiando por algo que entiendo más universal y eterno, como es la lucha del hombre consigo mismo,



Inauguración del “Monumento a los caídos en acto de servicio de la Armada”. De izquierda a derecha: Octavio Podestá, (2 no identificados), Demian Diaz, Olimpia Torres, José Ghezzi, Eduardo Diaz Yepes, Leonardo Diaz, Manolita Piña, (no identificado), Margarita García Salvo, Adela Neffe, Nelly Lavarello, Inés Lavarello, Justo Corujo. Montevideo, 1960.

contra su propia animalidad [...].⁷² Se trata de dos arcos enfrentados conteniendo la tensión entre dos cuerpos que pretenden dominarse uno al otro, y que, en tanto él les otorgó ese significado referente a las contradicciones de la naturaleza humana, se trata de una lucha que no tiene desenlace, pero que podía tener en la imagen de la estrella una esperanza de redención: *“al estatismo infinito (de esa lucha cuerpo a cuerpo) creo haberle dado una solución mediante la forma ascendente de la estrella”*.⁷³ Este mismo razonamiento alegórico lo aplica a la lucha del hombre de mar contra las fuerzas poderosas y ciegas de la naturaleza para otorgarle una significación acorde con el tema que le había sido encomendado por el Club Naval.

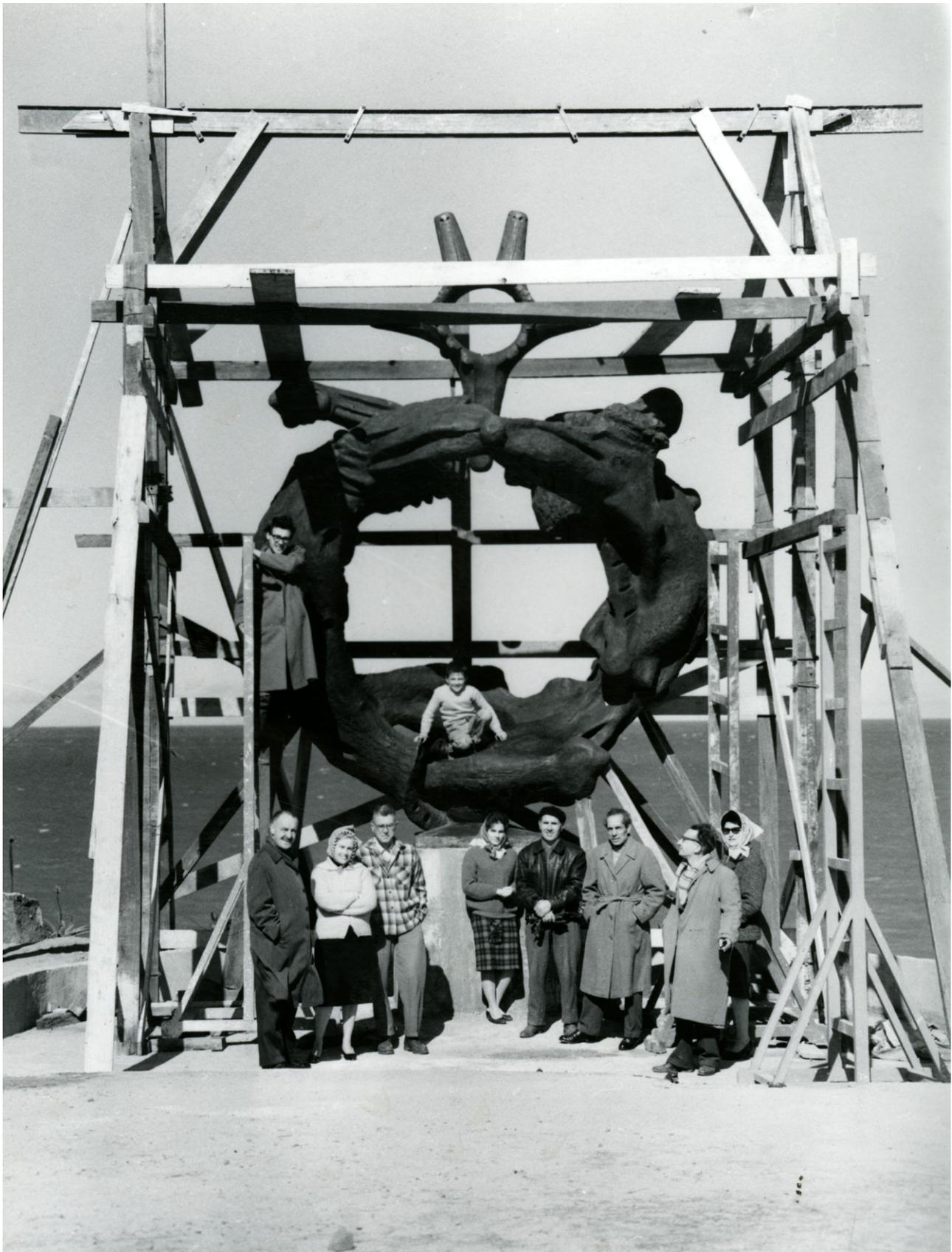
En el mes de noviembre de 1958 se coloca la piedra fundamental del monumento a los caídos en el mar en actos de servicio de la Armada, y la escultura es inaugurada dos años después, el 15 de noviembre de 1960.⁷⁴

72 Battezzore, Miguel, Entrevista a Yepes. Archivo Yepes, Museo Torres García, Montevideo.

73 Ibidem.

74 El bronce utilizado para la realización de la obra proviene de la fundición de armas de guerra en desuso de la Armada Nacional

Instalación del “Monumento a los caídos en acto de servicio de la Armada”. De izquierda a derecha: arriba; Demian Diaz, Leonardo Diaz. Abajo: ni, Olimpia Torres, ni, Eva Diaz, Gustavo Perera, ni, Eduardo Diaz Yepes, ni.





Monumento a los caídos en acto de servicio de la Armada, Montevideo 1960.

Luz cabeza de mujer, Montevideo
1953.



En agosto de ese año Yepes recibe el Primer Premio –Medalla de Oro– en el XXII Salón Nacional de Artes Plásticas con un retrato en yeso titulado *Luz, cabeza de mujer*.⁷⁵ Es también el año de la Ley Orgánica de la Universidad que genera una ola de reformas en los planes de enseñanza y de extensión universitaria con naturales consecuencias en la Escuela Nacional de Bellas Artes. Entre 1960 y 1961 la aplicación del nuevo Plan de Estudios da lugar a la apertura de un Taller Fundamental de Escultura que, a partir de entonces, estuvo a cargo de Yepes.

75 Este es el título que consta en el catálogo razonado de la obra en poder de la familia Yepes, y se encuentra datada en el año 1953. Archivo Yepes. Museo Torres García, Montevideo.



“Cristo” colocado en la Capilla realizada por el Ing. Eladio Dieste en el barrio obrero de Atlántida, 1961.

En ese tiempo, el ingeniero Eladio Dieste estaba culminando el proyecto (iniciado en 1952) de una obra que se concretaría en 1960: la iglesia Cristo Obrero de Atlántida, su primera realización arquitectónica en la que aplica, mediante un juego magnífico de superficies curvas, una técnica de cerámica armada de la que es autor. La amistad de los Dieste (Enrique, Eduardo, Eladio) con Torres García es conocida desde el arribo de este último a Uruguay. Esa amistad se continuó luego en la persona de Yepes, particularmente con Eladio Dieste, un místico de la forma y del espacio arquitectónico que asumía su condición cristiana con peculiar austeridad intelectual e integridad moral.

En 1961 el escultor es invitado a realizar el cristo destinado al altar de la iglesia de Atlántida, para culminar con la mayor coherencia plástica una obra que Dieste había “conquistado”, luchando contra la adversidad de la incompreensión de los propios comitentes. Yepes –que nunca olvidó a Alonso Berrugette– hizo una gran talla en madera de dos metros de altura, laminada en oro, con la particularidad de que el cuerpo se representa horadado, es un cuerpo “en hueco”,⁷⁶ cuyas luminosas concavidades dialogan con las ondulaciones de los muros y con los sutiles juegos de luz que se derraman sobre las superficies de ladrillo. Esa mística de la luz y de la materia, tan cara a la obra de Yepes, es la misma que cultiva Dieste en la arquitectura magistral de esa iglesia. *“El altar debió ser una gran piedra con los ángulos vivos y sin labrar, como salen algunos bloques de la cantera, lo que no pudo realizarse por dificultades técnicas y falta de comprensión. Con esto quería expresar la presencia actual de ese fondo de religiosidad poderosa y primaria que aparece en los relatos del Génesis”*.⁷⁷ Estas palabras del arquitecto no hacen sino

76 Miguel Bategazzore ha señalado que ese carácter cóncavo del cuerpo de Cristo, “se vincula iconográficamente con la transcripción dibujada por San Juan de la Cruz de la visión que tuvo durante una de sus meditaciones”. Bategazzore, M., *Yepes: una trayectoria del barro hacia la luz*, catálogo de la exposición realizada en Galería Sur, Punta del Este, Uruguay, 1988.

77 Eladio Dieste. Sevilla-Montevideo, 1996. pág 157. COMPLETAR DATOS

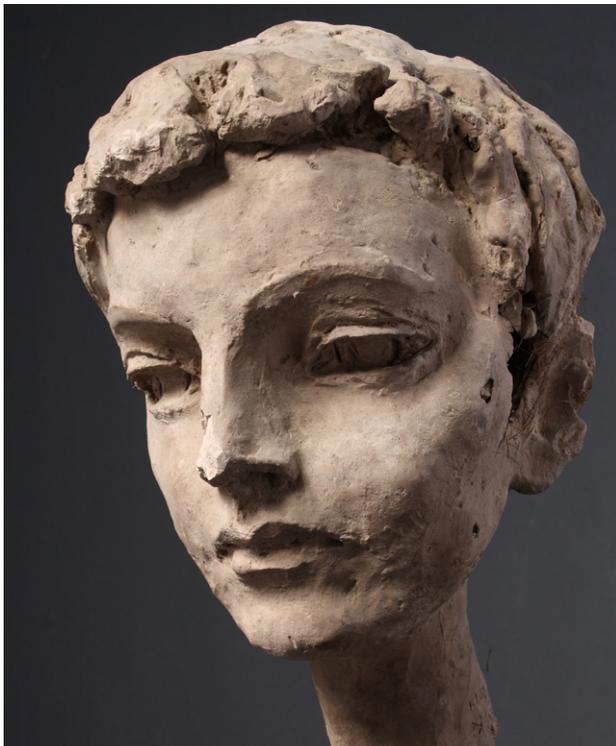


Figura de niño (hijo del señor Pecantet), Montevideo 1965.



Retrato de Sofía, Montevideo 1967.

confirmar su afinidad con el profundo atavismo religioso del escultor.⁷⁸

En 1962 Yepes obtiene el Premio Blanes de Escultura convocado por el Banco de la República mediante invitación directa. Concurren también los escultores Germán Cabrera, Ramón Bauzá, Pedro César Costa, Armando González y Octavio Podestá. La crítica periodística del momento coincide en señalar la disparidad de estilos y materiales utilizados por estos artistas y las dificultades enfrentadas por un jurado que era más numeroso que la cantidad de artistas aspirantes al premio.⁷⁹

78 *"No es casual que me encuentre cómodo colaborando con Dieste, quien, entre nosotros, es exponente de una arquitectura que se aleja del ortogonalismo para ir a una estructuración más orgánica del espacio"*. Párrafo de un texto de Yepes publicado en el Apartado de la *Revista de la Facultad de Arquitectura* Nº7, Universidad de la República, Montevideo, Diciembre 1966. Archivo Yepes, Museo Torres García, Montevideo.

79 El jurado estuvo integrado por el escultor Pablo Mañé, el arquitecto Mario Payssé Reyes, el señor Julio Caporale Scelta, el escultor Bernabé Michelena, el arquitecto Fernando García Esteban, el arquitecto Hugo O'Neill Hamilton y la crítica de arte Celina Rolleri López.

Rayo para mural *Energía* (primer boceto), Montevideo 1970.



Rayo (segundo boceto), Montevideo 1970.



Rayo (tercer boceto), Montevideo 1970.



En los primeros años de la década del 60 surgen con vigor los escultores del hierro –en este concurso representados por el joven Pedro Costa y por el ya consagrado Germán Cabrera–, no obstante lo cual otros escultores continúan con el tallado del yeso (A. González), con la talla directa en piedra (Michelelena y Ramón Bauzá, por ejemplo) o la talla en piedra y madera (Salustiano Pintos). Yepes presenta tres obras: uno de los bocetos realizados para el *Monumento a los caídos en el mar*; dos de los estudios –en dimensiones reducidas– del mural *Energía* que venía realizado desde unos años antes para la UTE (Palacio de la Luz); y una talla en madera *Imagen de Cristo*, correspondiente a la obra destinada a la iglesia de Atlántida, que constituyó el principal punto de desacuerdo en el jurado. Este premio otorgado a Yepes significó, más allá de las inexorables controversias, un reconocimiento público a su obra como escultor y como docente en Uruguay. Ese mismo año realiza el trofeo para el premio Florencio Sánchez de teatro, un galardón creado por la Asociación de Críticos Teatrales del Uruguay, a partir de una iniciativa del crítico Yamandú Marichal. En esa pequeña escultura de bronce, Yepes sintetiza con los mínimos elementos ciertos rasgos característicos del rostro del gran dramaturgo uruguayo, obteniendo una suerte de “dibujo escultórico” que busca optimizar la función altamente simbólica de la pieza.



En 1964 ocurren dos hechos destacables por motivos diferentes dentro de la trayectoria del escultor. En primer lugar termina el *Artigas* que le había sido encomendado con motivo del Bicentenario de su nacimiento por la Agrupación Universitaria del Uruguay, y cuyo destino sería la Facultad de Ingeniería, para ser ubicada en el hall de acceso a esa casa universitaria. Es una cabeza del prócer absolutamente “antioficialista”, en la que se ha cambiado la expresión austera, de hierática solemnidad con la que se lo representó desde fines del siglo XIX, por otra de férrea convicción sufriente, de dolor patético. Esta interpretación no puede desvincularse del entonces emergente papel social de la Universidad y su protagonismo en los conflictos políticos del momento, así como tampoco puede separarse de las nuevas propuestas historiográficas que revisaban la historia artiguista, situando al prócer en la amarga situación de un lúcido estadista traicionado por los intereses centralistas de Buenos Aires y por los intereses del imperio de Brasil con sus aliados montevideanos. Yepes recibe una nota del decano de la Facultad de Ingeniería agradeciendo y valorando este aporte escultórico “*que se aleja de los moldes clásicos y representa una interpretación muy actual de la figura de nuestro prócer*”.⁸⁰

80 Nota de la Facultad de Ingeniería y Agrimensura de la Universidad de la República firmada por su decano, Enrique De Martini. Folio Cd Nº 359775. Montevideo, 3 de julio de 1964.



El segundo hecho a mencionar, es la realización de una imagen de san Bernardino de Siena para una capilla de la ciudad de Florida. La curiosidad es que fue realizado de acuerdo a una factura para nada frecuente en la obra de Yepes: “*madera de naranjo en las partes blancas, y los brazos, junto al resto del cuerpo, en madera cubierta por chapas de hierro y latas de sardina claveteadas; lleno de clavitos por todas partes [...] Quedó algo medieval*”.⁸¹ En una carta que Yepes envía al padre Luis Damiano resalta los atributos espirituales del santo para volver congruente con ellos la idea de una talla con materiales pobres y clavos expuestos: “*Bernardino de Siena, predicador ambulante de fines de la Edad Media, pertenecía a la Orden Franciscana que encarnó la tradición de una religión popular. Siendo un hombre de estudios, se puso a tono para hacerse entender por los humildes [...]*”.⁸² Finalmente, esta obra nunca fue entregada a sus comitentes.

Después de la aceptación y casi simultánea postergación por tiempo indefinido –en 1952– del proyecto para un mural en el hall de acceso al Palacio de la Luz, Yepes insiste en 1967 ante el directorio de UTE, haciendo notar que no tuvo contestación a las notas enviadas en 1955 y 1956 para firmar contrato y dar inicio a esos trabajos. La respuesta de aceptación llega el 30 de noviembre de 1967, momento a partir del cual el escultor inicia sus ensayos hacia un proyecto definitivo que estará pronto a fines de 1969, y la obra será inaugurada al año siguiente, dieciocho años después de pactada con el organismo estatal.

Yepes en su Taller junto a la ejecución definitiva de *Rayo*, Montevideo 1970.

Montevideo. Proceso de selección de amatistas para *Energía*. Taller de Eduardo Yepes, 1968-69.

81 Galeano Muñoz, Jorge, Conversación grabada con Eduardo Díaz Yepes. 1977. Archivo Yepes, Museo Torres García, Montevideo.

82 Eduardo Yepes. Nota dirigida al padre Luis A. Damiano de Florida. Montevideo, diciembre de 1964. Archivo Yepes, Museo Torres García, Montevideo.

Colocación del mural de amatistas para *Energía* en el hall central de la UTE, Montevideo 1969.





En esta obra, para la que Yepes trabaja con la cercana colaboración de Olimpia especialmente en el diseño del mosaico, experimenta las resinas poliéster como adhesivo de los trozos de piedras adosados al muro, a los efectos de lograr una buena consolidación del paño sin desmerecer los brillos y

Panneau *Energía*. Escultura de Yepes sobre mosaico en amatistas creado por Olimpia Torres, Montevideo 1970.



transparencias de los cuarzos y amatistas. Las resinas ya venían siendo exploradas por Yepes desde algunos años atrás, pero a partir de este momento se transformarán en uno de los materiales privilegiados en sus proyectos escultóricos de los años setenta.

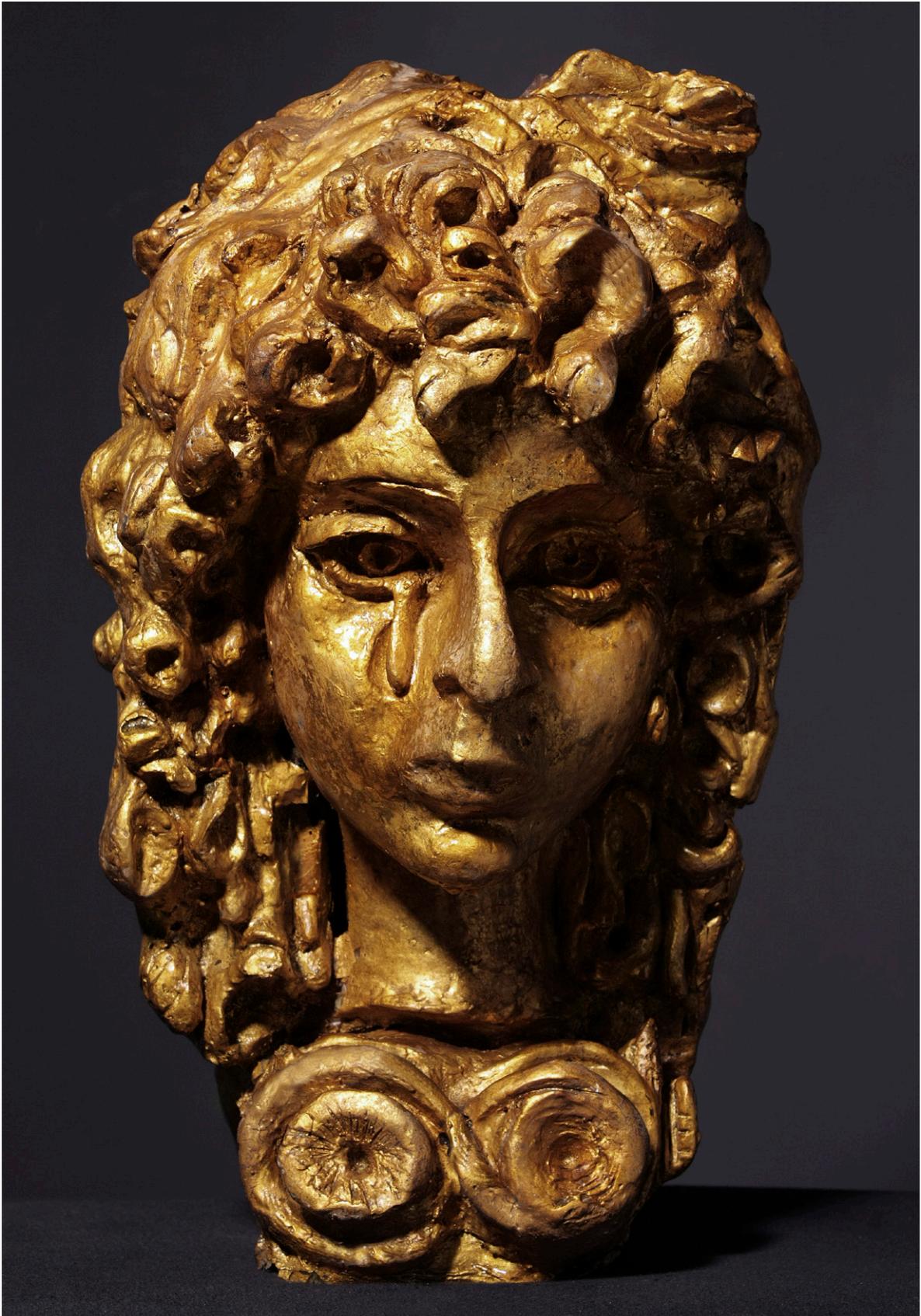


Eduardo Díaz Yepes y Alfredo Testoni en el jardín de la casa del artista. A la derecha se aprecia parte del taller realizado por Eladio Dieste. Montevideo 1977.

En 1972 sus hijos Eva y Leonardo son apresados por el ejército uruguayo en los prolegómenos del golpe de Estado de 1973. Esta circunstancia, unida a la renuncia como docente de la Escuela Nacional de Bellas Artes y el clima de persecución y retracción de los estímulos culturales que deviene del nuevo gobierno militar, propician un agravamiento del natural escepticismo que siempre caracterizó el ánimo de Eduardo Díaz Yepes. No obstante, se propone una serie de proyectos con resinas poliéster, entre los que se cuentan una escultura para el mausoleo de la familia Cuenca en el cementerio de la ciudad de La Paz (Uruguay), otra que llamó *El espiral de la Vida* y una nueva versión de *La Pietá* desprendida de todo respaldo plano, concebida como una escultura semitransparente exenta en el espacio, obra que nunca llegó a realizar. El último retrato modelado por Yepes fue el de Renée Pietrafesa Bonnet, realizado en resina en 1977.

En noviembre de ese año se realiza una amplia exposición retrospectiva como homenaje al escultor en la galería del Club de Golf de Punta Carretas, en Montevideo. Es la última que realiza en vida, ya que fallece en el mes de julio del año siguiente, a los 69 años de edad.

Retrato de Renée Pietrafesa,
Montevideo 1977.



Yepes en la Escuela Nacional de Bellas Artes

Gabriel Peluffo

*El no hablar del espacio, sino de la emoción del espacio,
es la condición indispensable para adentrarnos
en la naturaleza de la escultura.*

Eduardo Díaz Yepes.

*Seis siglos antes de la era cristiana,
el rapsoda Jenófanes de Colofón,
harto de los versos homéricos
que recitaba de ciudad en ciudad,
fustigó a los poetas que
atribuyeron rasgos antropomórficos
a los dioses y propuso a los griegos un solo Dios,
que era una esfera eterna.*

Jorge Luis Borges “La Esfera de Pascal”.

En el año 1943 la escuela del Círculo de Bellas Artes, que había sido fundada en 1905, pasa a constituir, con todo su material de utilería y personal docente, la recién creada Escuela Nacional de Bellas Artes de Montevideo dependiente del entonces Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social. Su director continuó siendo, en principio, el pintor Domingo Bazurro, que desempeñaba ese cargo en la escuela del Círculo. Por su parte, el escultor Severino Pose también continuó en la nueva escuela como docente de los cursos de escultura tal como venía haciéndolo en el Círculo de Bellas Artes, al tiempo que se le sumaba Juan Martín, un discípulo del escultor argentino Luis Falcini y del uruguayo Bernabé Michelena.

Falcini marcó la enseñanza de la escultura en Montevideo durante la década de los años veinte, trayendo influencias europeas en lo referente a la herencia romántica de Rodin y sus sucesores tanto como en lo referente al formalismo heroico del croata Ivan Mestrovic. Ambas vertientes confluían en un positivismo pedagógico basado en el minucioso estudio formal de los elementos naturales (flora, fauna, cuerpos humanos), y a su posterior procesamiento escultórico de acuerdo a pautas técnicas y estilísticas que, en el caso de Falcini, privilegiaban la estructura compositiva y el espíritu lírico de la forma.



Michelena, por su parte, había sido en París discípulo de Bourdelle, quien a su vez provenía de la escuela de Rodin aunque cargaba la fuerte impronta de una gracia formal propia de los albores del siglo XX y, en especial, del proceso estético del Art Decó, lo cual le permitía prodigar una suerte de clasicismo no académico. Con Bourdelle reafirmó su gusto por un volumen depurado, en el sentido que le otorgaron los escultores arcaicos, aunque más tarde, ya de regreso en Uruguay, cultivará un afacetado superficial mediante el tallado directo sobre yeso y sobre piedra caliza. Aliado al grupo Teseo de Montevideo, dirigido por Eduardo Dieste, Michelena trabajó fundamentalmente la figura humana y, en especial, la retratística de amigos vinculados a las tertulias de café y a los consistorios de Teseo. El escultor no se plantea tanto la pregunta de cómo romper con la volumetría tradicional, o cómo aliviar la materia, sino que su preocupación parece radicar, fundamentalmente, en el trabajo de talla y modelado, es decir, en una volumetría sintética que alcanza su máxima expresión con el trabajo de la superficie. Este fue el estilo de Michelena que cundió entre los jóvenes que frecuentaban su taller entre 1935 y 1945, dando lugar a una corriente escultórica que dio en llamarse *michelenismo*.

En el Círculo de Bellas Artes hasta 1943, y luego en la Escuela de Bellas Artes de Montevideo a partir de esa fecha, se fue acumulando esta herencia escultórica proveniente, sobre todo, de las vertientes francesa y alemana del siglo XX (Bourdelle, Despiau, Maillol, Hanak), que privilegiaba tres aspectos fundamentales: 1) la masa como materia volumétricamente activa, 2) la superficie como portadora del “registro de obra” (es decir, la superficie con las marcas de la herramienta y de los procesos constructivos que quedan como huella del artista), y 3) la figuración del cuerpo humano como principal soporte temático de las doctrinas plásticas.



Retrato de Olimpia detalle, Madrid 1933.

En 1943 estos presupuestos estaban siendo transmitidos en la nueva escuela especialmente por las enseñanzas de Severino Pose, formado con Anton Hanak, pero también por Juan Martín, un díscolo y carismático discípulo de Bernabé Michelena. Ese es, precisamente, el año en que el *michelenismo* alcanza su plenitud, y su promotor es contratado como escultor de espacios urbanos por el Ministerio de Obras Públicas.

Tal era el territorio de ideas y realizaciones que Yepes encuentra todavía en la Escuela de Bellas Artes a mediados de los años cincuenta, con un predominio de la escultura de tallado, es decir, de la escultura sustractiva, de la que Yepes se había distanciado por no tener su origen conceptual en *el vacío* sino en *la masa*. Es también el momento en que Severino Pose abandona su cátedra para cumplir con una beca por Europa.

En el mes de marzo de 1954 Yepes es convocado por el consejo directivo de la Escuela Nacional de Bellas Artes a desempeñarse en esa institución como director de los cursos de Escultura y Composición. Acepta esa propuesta, pero renuncia a la misma cuatro meses después, argumentando que la independencia docente en la orientación del curso, considerada primordial para su aceptación del cargo, no era cumplida por la escuela en tanto la dirección de la misma, pasados los primeros meses, le advirtió que debía ajustarse a ciertas directivas pedagógicas y conceptuales en las que se venía basando la enseñanza de la escultura durante el magisterio de Severino Pose, directivas que el nuevo docente no compartía.

Taller de escultura de la Escuela Nacional de Bellas Artes.
De izquierda a derecha:
Nelly Lavarello, (2 no identificados),
Yepes, Octavio Podestá,
no identificado, Lucas,
Pecantet, no identificado,
Adela Neffa.
Montevideo 1956.



Yepes no estaba dispuesto a conciliar sus puntos de vista acerca de la escultura, sostenidos por una experiencia mística del espacio, con los presupuestos de una enseñanza de esa disciplina basada en ciertas normas de modelado sujetas a la reproducción más o menos “expresiva” de lo visible, para la cual la escultura consistía, fundamentalmente, en una operación técnica sobre la masa. Este primer contratiempo, si bien aparentemente se superó en diciembre de ese mismo año con una nueva designación del artista como profesor de escultura de la escuela, marcó sin embargo la distancia que separaba a Yepes de las bases pedagógicas que históricamente habían diseñado una enseñanza de esa disciplina como “arte de la composición” en el modernismo uruguayo y que eran continuadas en la docencia de la escuela por el escultor Armando González (Gonzalito), el otro profesor de escultura cuyos cursos se desarrollaron entre 1955 y 1959, paralelamente a los de Yepes.

Más adelante, en 1961, con motivo del pasaje de la escuela a la órbita de la Universidad, y en el marco de la reforma impulsada desde 1958 que condujo a nuevos planes de enseñanza, Yepes consolidó su influencia pedagógica dentro de esa institución al ser nombrado profesor titular del Taller Fundamental de Escultura, cargo que ejerció hasta 1973.

Hay, no obstante, un antiguo antecedente de estas designaciones a Yepes para cargos docentes, que es la invitación cursada por el Maestro de Conferencias profesor Carlos Vaz Ferreira en el mes de agosto de 1949 (el mes y año del fallecimiento de Joaquín Torres García) para dictar un curso de Arte en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la cual Vaz Ferreira era director y decano desde 1945. No es un hecho menor, por cuanto implica un temprano reconocimiento académico al Yepes escultor por parte, nada menos, que del autor de *Lógica Viva*, de *Lecciones de pedagogía y cuestiones de enseñanza*, a pocos años de haber publicado su libro *La actual crisis del mundo*. El Maestro de Conferencias ya había otorgado también un lugar a Torres García en la Facultad de Humanidades y Ciencias para que dictara cursos durante los años 1946 y 1947, que culminaron con la publicación póstuma de *La recuperación del objeto*.

Interesa explorar, muy brevemente, los posibles puntos de contacto entre la metodología docente de Yepes y las ideas de Vaz Ferreira en torno a una *ética del entendimiento humano*, asunto íntimamente relacionado con los fundamentos de la pedagogía. En este sentido, es oportuno revisar ciertos conceptos que Yepes dejó plasmados en sus manuscritos preparatorios de las clases en la Escuela de Bellas Artes,¹ clases que, como fue dicho, se prolongaron durante casi 20 años, hasta el advenimiento de la dictadura militar.



Eduardo Diaz Yepes en su taller, Montevideo 1970.

1 Estos manuscritos, conservados en el Archivo Yepes del Museo Torres García, no están fechados. No obstante, dado que esos textos refieren a "primeras charlas de escultura", y dado además, que en ellos el profesor reconoce ante sus alumnos los errores cometidos en clases anteriores "por no ordenar las ideas", puede deducirse que se trata de manuscritos elaborados para sus primeras clases dictadas en 1954.

La espiral de la vida (detalle), Montevideo 1973.



No es fácil separar los presupuestos pedagógicos yepianos de sus presupuestos teóricos acerca del arte (a los que debió recurrir y de alguna manera clarificar exigido, precisamente, por la actividad docente), pero por el momento haremos hincapié en los primeros, ya que los segundos serán considerados al tratar sus relaciones con la obra misma.

Ante todo, Yepes se propone ubicar al estudiante en un punto cero, en el vacío, en *“la pura aspiración de llenar el espacio con una forma plena”*. En ese sitio no es posible aún hablar de *escultura* ni hablar de *forma en el espacio*. Solo es posible *“insistir sobre esa nada, sobre ese vacío, para ayudar a la comprensión [...] de la virginidad del espacio. [...] Esa emoción cósmica del espacio es todo lo que nos es permitido, lo que los dioses nos han dejado. Pero de esa emoción [...] nacen las formas escultóricas [...] a través de la forma en hueco, (es decir) de la inescultura”*. [...] *El no hablar del espacio sino de la emoción del espacio, es la condición indispensable para adentrarnos en la naturaleza de la escultura”*.

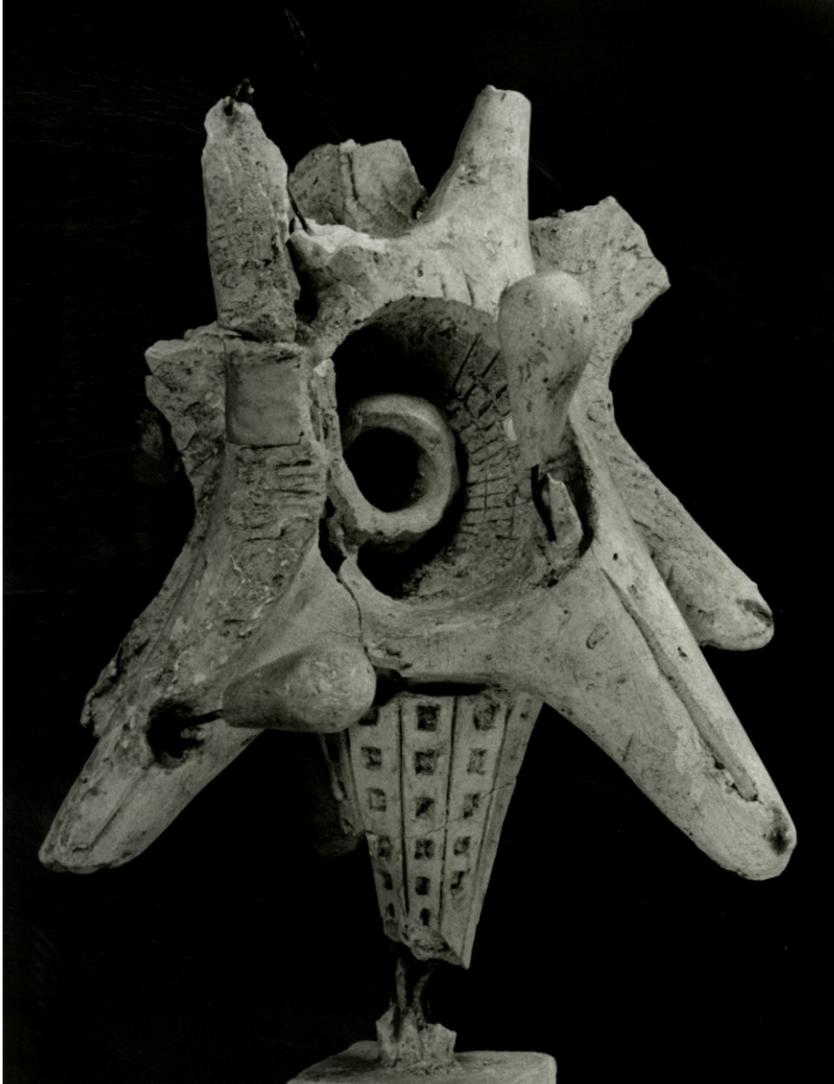
Yepes comienza dando un vuelco al tablero de la escultura enseñada tradicionalmente en la escuela montevideana. Comienza por desentenderse de la condición física, mensurable, moldeable del espacio como espacio-materia, para convocar a la experiencia emotiva del espacio como espacio-vacío. El lugar germinal de la escultura pasa a ser, antes que todo, un lugar del pensamiento, de la intuición, de las pulsiones emocionales que nacen de la conciencia cósmica del espacio, el que inicialmente no es una noción, sino una vivencia, y en este sentido Yepes hace de él, primordialmente, una representación mental.



Tallo, Montevideo 1959.

Flor, Montevideo 1959.





Formas marinas,
Montevideo, 1959.

Siendo así, propone entonces en la enseñanza “invertir el orden seguido hasta ahora. En lugar de comenzar por el estudio de la forma a través de la naturaleza (copia) para después liberarse de la imitación, actuar al contrario. Empezar por estudiar la forma en sí misma, en todos los grados que van del vacío a la forma plena con todas sus características posibles: construcción, deformación, expresión, grafismos. Este proceso hace trabajar a la imaginación y la emoción. [...] El uso de la forma en sí misma le daría libertad plástica al estudiante, capacidad de interpretar el mundo escapándose de la imitación servil”. De esto deduce “una primera lección de escultura, [...] aprendamos lo que no debe hacerse: la imitación”.

La espiral de la vida,
Montevideo 1973.

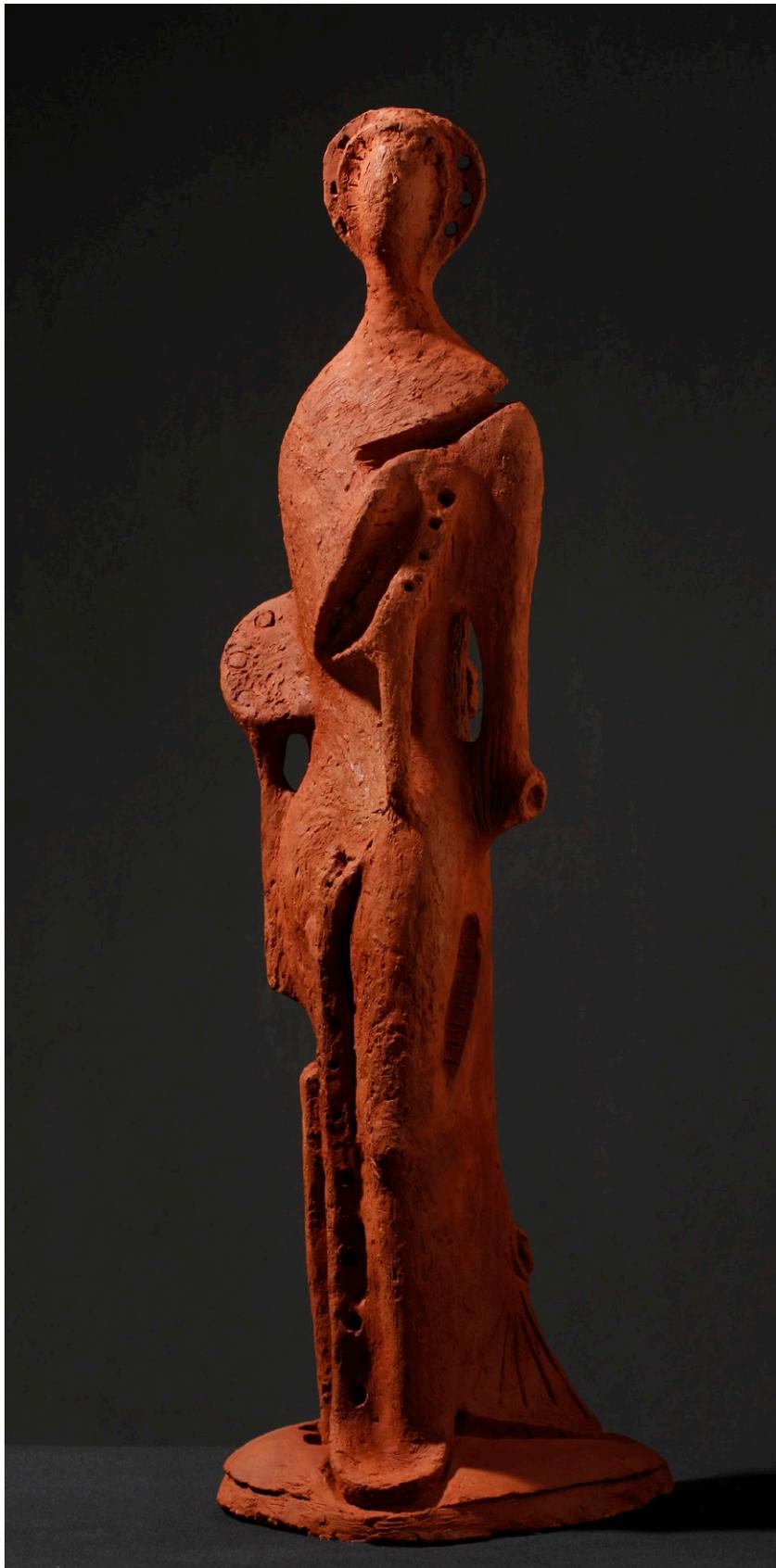


Mediante tal inversión del orden académico tradicional Yepes no hace otra cosa que aplicar al régimen docente la secuencia de su propia experiencia como escultor.

Ante el fuerte legado naturalista y positivista de los años veinte en la enseñanza de la escultura, que en buena medida procede, como queda dicho, del magisterio de Luis Falcini, Yepes invita a un giro pedagógico: en lugar de “estilizar” las formas de la naturaleza (que era, en síntesis, la metodología de Falcini), propone “interpretarlas”, es decir, hacerlas pasar por el tamiz intelectual y emotivo una vez que se han experimentado las cualidades hápticas del espacio, de la materia, del vacío (el hueco), de la luz y la sombra, como vivencias concretas y no como cualidades abstractas.

Complementariamente, es interesante señalar que en su “Plan de enseñanza N° 1”, advierte la necesidad de trabajar con objetos inanimados lo más lejos posible del esquema antropomórfico, para lo cual propone piedras, caracoles o huesos. Ese *plus* estético-escultórico que consiste en la conversión del trozo mineral en un concentrado diagrama de la biología universal, marca la dimensión metafísica existente en su pedagogía del arte, lo cual constituye una novedad revolucionaria en la tan pragmática Escuela Nacional de Bellas Artes de los años cincuenta.

“*Aquellos objetos* –les dice Yepes a sus discípulos– *que no participan de una vibración espacial, no son escultura*”. ¿Qué deberíamos entender por *vibración espacial* en su teoría? En principio se trata de aquellas formas materiales (de sus huecos, luces y sombras) que desestabilizan el espacio euclideo generando un vínculo inédito entre el objeto escultórico y la vivencia del espacio cósmico. El espacio “vibra” –para Yepes– cuando la forma atraviesa temblorosamente todas las escalas, desde la micro hasta la macro cósmica, en la mirada y en el cuerpo de quien la observa.



*Mujer que viene del mundo vegetal –
Dama roja, Montevideo c. 1952.*

“Un amigo catalán –comenta el escultor en su Clase N° 1–² dividía a los hombres en tres categorías: los inventores de sueños, los que saben gozar de los sueños inventados, y los que comercian con esos inventos. Pues bien, en escultura [...] no existe más que el sueño inventado, aunque no parezca sueño y tome la forma de la realidad...” Esta radical definición de la escultura como hecho “mental” lo acerca a cierto idealismo filosófico, pero también lo acerca al *psiqueo*³ de Vaz Ferreira.

Arturo Ardao llama a este filósofo “un positivista emancipado”, porque elude la lógica formal propugnando una “lógica viva” en la que combaten el pensamiento y el lenguaje por lograr mayores certezas en la comunicación verbal, por llegar a un acuerdo perentorio pero sustancial entre ambos, ya que nunca el segundo podrá ser meramente un mero reflejo del primero. Por su parte, Yepes pretende retrotraer al estudiante a ese sitio primigenio del combate entre la materia y el *psiqueo* en la construcción escultórica, combate que él denomina “prometeico”, puesto que, metafóricamente, se dilucida en el lugar de conjunción entre la tierra y el cielo.⁴ “La conjugación de vida y muerte, de lo dinámico y lo estático, da lugar a la emoción universal del silencio, emoción cósmica que se alcanza por experiencia personal.”⁵

2 Eduardo Díaz Yepes. Clase N°1. Manuscrito sin fecha. Archivo Yepes. Museo Torres García, Montevideo.

3 El *psiqueo* constituye una noción básica en el discurso vazferreiriano, y designa la actividad fluida del pensamiento, fuera de todo esquema lingüístico que pretenda encorsetarlo. Es el libre juego de asociaciones fugaces y de permeabilidades osmóticas entre lo consciente y lo inconsciente no controlable, en principio, por las estructuras lógicas del lenguaje.

4 En “Plan de Enseñanza N° 3”, Yepes anota: “Punto de vista del escultor y fecundación del espacio. Prometeo: conjugación de forma y espacio”. Archivo Yepes, Museo Torres García, Montevideo.

5 Todos los entrecorillados corresponden a citas textuales de los manuscritos de Yepes archivados en el Museo Torres García, Montevideo.

“¿Y qué es escultura? –se pregunta Yepes– [...] *es forma viva, es humilde (como la vida).*” Aquí literalmente es posible parangonar la *lógica viva* de Vaz Ferreira con la *escultura viva* de Yepes. Ni una ni otra pueden ser analizadas estáticamente, con los esquemas operativos de un hecho consumado, sino que solamente pueden entenderse desde la perspectiva de un pensamiento fluido, permanentemente discursivo, y de un espacio generativo, que atraviesa todas las escalas de percepción posibles.

El Maestro de Conferencias plantea explorar la oscura zona del pensamiento donde se genera el sentido antes de ser lenguaje, esa zona de fricción que él define a través de la actividad primordial del *psiqueo*. ¿No es acaso esta zona análoga a la penumbra que Yepes adivina en torno a cada escultura; penumbra que guarda “*el misterio de la emoción del espacio*”, punto de partida de su pedagogía? Ese misterio tan recurrente en el discurso de este artista, se corresponde con el misterio de una actividad psíquica intraducible e inexpugnable, de la cual la materia escultórica es poco más que su traducción visible, al igual que lo es la escritura y el lenguaje. En un artículo que José Bergamín escribe sobre Yepes en 1948, habla, precisamente, de la “*profunda musicalidad fugitiva de su pensamiento*”.⁶

No es la transparencia de la lógica sino todo lo contrario: *su enigma*, lo que el filósofo Vaz Ferreira deja vibrando en el escultor Díaz Yepes. Tanto el enclave de un enigma oscilante en el arte de este último, como el enclave de una ética del entendimiento en la filosofía del primero, postulan una apertura hacia la metafísica; asunto que, en el caso del escultor, roza sus aproximaciones al surrealismo, a la intuición trascendental e incluso a los fenómenos metapsíquicos, como se verá más adelante.

6 Bergamín, José, Texto para el catálogo de la exposición de Yepes en Galería Moretti Ltda. Montevideo, 1966. El subrayado es mío.



Eduardo Díaz Yepes, José Cuneo (de pie a la derecha) y amigos. Montevideo 1955.

En el manuscrito correspondiente al “Plan de Enseñanza Nº 3”,⁷ Yepes considera la coexistencia de dos visiones antinómicas del espacio: una dinámica y la otra estática. La primera está representada por la espiral. En relación a la segunda, se detiene en explicaciones más complejas. Sostiene que los cuerpos geométricos como el prisma, el cubo, el tetraedro sirven de marcos controladores de las formas escultóricas que en ellos se inscriben. Solamente uno representa la infinitud del espacio en todas sus escalas: la esfera, que constituye “*el punto de plenitud lógica de la forma*”, es decir, la máxima expansión del punto en infinitas direcciones. “*El espacio es inaprensible (y su representación es esférica).*” Pero hay un cuerpo geométrico regular –“*según Platón había sido empleado por Dios para construir el Universo*”– que se acerca asintóticamente al límite expansivo de la esfera: es el dodecaedro estrellado. “*Efectivamente*

7 Eduardo Díaz Yepes. Manuscrito sin fecha. Archivo Yepes. Museo Torres García, Montevideo.

–dice Yepes–, *en este cuerpo están resumidas todas las expresiones de formas anteriores (en el límite de ser controladas por la razón). Más allá de él, [...] solo podría venir de nuevo la esfera, (o sea) el espacio incontrolable*”.

No es difícil suponer el gran giro pedagógico que todas estas reflexiones acerca de una geometría cósmica íntimamente vinculada a una “*religión del espacio*” (vale decir, el espacio entendido como la nada originaria que re-liga los cuerpos) produjeron en el ámbito de una enseñanza que, todavía en el filo de los sesenta, pretendía sostener su fidelidad al *michelenismo* y a la teoría académica de la composición.

Yepes introduce la lógica del hueco, de la oquedad, oponiéndola al antiguo legado pedagógico basado en la lógica del lleno, de “*la masa modelada*”, según la cual la escultura no parte de la “*emoción del espacio*”, del vacío, sino de la operación técnica de configurar el volumen a partir de la masa, a partir del lleno. Afirma en sus clases las enseñanzas de Henri Moore en obras que juegan de manera explícita con las tensiones entre la materia y el hueco, poniendo nuevamente de manifiesto su hipótesis de inconmensurabilidad del espacio: las formas y sus oquedades se repiten a escala micro y macrocósmica.

Son destacables algunos testimonios que, respecto a la metodología docente de Yepes, documenta por escrito uno de sus alumnos, el escultor –y profesor de la Escuela Nacional de Bellas Artes– Silvestre Peciar: “*Yepes no intervenía manualmente en el trabajo particular de cada uno, pero sus agudas observaciones cuidaban el proceso [...], era un acompañar la experiencia para (después) dejar andar solos.[...] Actuaba naturalmente, parecía que no preparaba clases, estaba espontáneamente a disposición de cada alumno. Pero ¿qué enseñaba? Evidentemente había un concepto que se transmitía, un sentido de lo escultórico que Yepes trataba activamente de hacerlo entender en la práctica. Para comenzar rechazaba el naturalismo intuitivo y las torpezas tipo naif: ‘Eso no es escultura –decía– ; la escultura es una creación inteligente independiente de la naturaleza, que tiene sus leyes propias y responde a*

*la subjetividad’ [...]. Insistía en la verticalidad de la escultura y no estimulaba los relieves por su acercamiento a la pintura. (En clase) se modelaba permanentemente el barro del que hablaba con pasión como ‘el instrumento’ [...]. De la construcción en hierro soldado decía enfáticamente: ‘eso no es escultura, aunque pueda considerarse un hecho estético como la arquitectura, que tampoco es escultura, a pesar de Gaudí’”.*⁸

Peciar señala, además, el humor irónico al que Yepes recurría muchas veces en sus clases para ser más convincente en sus respuestas, “*que dejaban pensando*”. Pero es claro que la teoría en el régimen docente de este escultor no era el punto de partida, sino apenas el apoyo reflexivo que utilizaba para acompañar el proceso de aprendizaje que tenía un carácter esencialmente práctico.

En el mes de octubre de 1973, ya consumado el golpe de Estado en Uruguay, y estando la Escuela Nacional de Bellas Artes desde hacía un buen tiempo en situación conflictiva con el propio Consejo Directivo Central de la Universidad de la República, le es solicitado a Yepes por parte de las autoridades administrativas de la Escuela un informe sobre su plan para los próximos cursos del Taller Fundamental de Escultura, en virtud de la renovación periódica de su contrato docente. En la respuesta, fechada el 15 de octubre, insiste sobre los mismos tópicos con los que venía trabajando desde 1954 en las relaciones forma/hueco/espacio/geometría, en las “*correspondencias plásticas del mundo mental y emocional*”, a lo que agrega ahora algunas consideraciones acerca de la relación docente-alumno, entre las que cuenta la “*necesidad de desechar todo tipo de dogma estético, para situar al estudiante en el encuentro consigo mismo*”. La dictadura militar clausuró poco después –de

8 A comienzos de los años sesenta había varios escultores en Montevideo haciendo obra con chatarra de acero soldada. Uno de ellos, y el más relevante, era Germán Cabrera, con quien Yepes mantenía una relación amistosa pero distante, seguramente a causa de la manera radical como este último asumía esas disidencias. No debería olvidarse, además, que Adela Neffa, que practicó largamente la escultura de metal soldado, fue discípula de Yepes entre 1954 y 1959 en la Escuela Nacional de Bellas Artes.



Pareja, Montevideo 1953.

manera definitiva durante su gobierno extendido hasta marzo de 1985– la Escuela Nacional de Bellas Artes.

El subjetivismo radical basado en una mística del espacio y en una introspección existencial de ribetes metafísicos, forma parte de la teoría pedagógica de Yepes en la medida en que forma parte sustancial de sus presupuestos más íntimos como escultor, elementos de una teoría escultórica “para armar”, ya que el carácter intuitivo y relativamente improvisado de sus pensamientos no permite que alcancen a constituir una doctrina estética cerrada, sino que son fragmentos de una discursividad teórica que pueden ser combinados e integrados en discursos diferentes. A propósito de esto, el Dr. Jorge Galeano Muñoz sostenía que “*el pensamiento de Yepes es una mezcla de nociones elementales acerca de la naturaleza, acerca de la religión, de la filosofía y del milagro*”.⁹ Esta “fluidez” deliberada del pensar que permanentemente parece estar hablando de algo ligeramente diferente de lo que dice, le acerca al *psiqueo* vazferreiriano y en cierta forma le aleja –como sucedió en vida del maestro constructivista– del pensamiento único y fundamentalmente estructurado de Joaquín Torres García.

9 Galeano Muñoz, Jorge, “Yepes por Yepes”. Entrevista y textos realizados en 1977. Archivo Yepes. Museo Torres García. Montevideo.



Dama sin paloma, Montevideo 1955.

El taller de Yepes en la Escuela Nacional de Bellas Artes

Silvestre Peciar Basíaco

Yo fui discípulo del Maestro Yepes y esta es una declaración de gratitud.

Ha tantos años, hoy intentaré reconstruir ese pasaje que arraigó y guió toda mi intención de ser escultor y profesor.

De Yepes no puedo separar su arte de su didáctica. Había en el taller un clima de trabajo manual preocupado alrededor del caballete giratorio de escultor, donde se “levantaba” el barro. Fue ahí donde viví situaciones que dejaron huellas en el tiempo. No eran simples “lecciones”, era otra cosa.

Frente a la presencia del Maestro Yepes, observando atentamente los intentos de los compañeros de taller, me pareció que todo giraba alrededor de esa personalidad y su autoridad. Pero no era así; con el tiempo percibí que el eje fundamental se centraba en mi modesto hacer. Yepes me lo hacía sentir: el protagonista era cada alumno en libertad, tratado por Yepes como un artista colega, con sus aspiraciones e inquietudes.

No daba clases generales para todos igual; conversaba con cada uno, personalmente, siempre con el propio trabajo como intermediario. Lo que le decía a uno era particular. A otro le hacía un comentario distinto. No había la posibilidad de prédica de un pensamiento único unificador. ¿Elogios? No había elogios de parte de Yepes sobre algunos y silencios sobre otros: sin distinción entre mejores y peores. A cada uno lo suyo. Te hacía sentir bien. ¿Clases preparadas de programa? ¿Clases de discurso? Eso no sucedía. ¿Verdades fijas de autoridad para sentar bases? ¿Discusiones? Nada de estudio; la creación concreta de algo materializado en barro.

Yepes asistía a todos y a cada uno en el hacer. Lo que decía era espontáneo de ese momento. Atento siempre a la escultura como descubrimiento personal. Cada uno a su ritmo propio. Parecía que Yepes te abandonaba a ti mismo; pero se metía en tu trabajo y lo veía desde adentro del proceso. Seguía tus pasos inseguros, tus dudas, tus aciertos desde el comienzo. La iniciativa era siempre la propia, no había “premisas” a responder. No había coacción o apuro. Había sí, cuidado. En resumen: “enseñanza activa”, sin dogmas, sin programa, sin academia.

Cada estudiante hacía, como podía, lo que pretendía confusamente. No había modelo vivo posando, que indujera un inicio. Yepes entendía perfectamente, que en ese clima de libertad sin límites, uno puede divagar, pero al mismo tiempo, en soledad, sabía que se encontraba el rumbo: el camino de la escultura hacia sí mismo.

Yepes era un maestro por esa actitud de pedagogía profunda que él conocía por su experiencia de arte, no de libros. Eso lo transmitía, lo contagiaba, lo “enseñaba”, pero sin muchas palabras. Más que profesor, se sentía un Maestro incitante. Era parco de palabras: te mostraba, te señalaba, te hacía dudar y estimulaba lo que cada estudiante encontraba producto de la intuición, no de lo aprendido de autoridades prestigiosas. Yepes suscribía aquello de: “Lo aprendido de otro, no sirve”.

Experimentar era el objetivo visible: lanzarse al vacío de lo desconocido; dudar, perderse para encontrarse finalmente. Tarea ardua, áspera, riesgosa; sin fundamentos: como única brújula, la sensibilidad. Yepes consideraba la sensibilidad, el sentir, como lo máximo y desechaba, socarrón, los discursos teóricos: siempre te remitía a la arcilla; a la mano tocando respetuosamente el barro; al ojo apreciando diversas luces sobre la obra; el espacio recorrido con toda atención alrededor del caballete; conseguir una sombra necesaria apretando el dedo que modela. Mirar siempre los dos contornos a la vez. No perder de vista el centro geométrico en el medio de la escultura. Siempre el conjunto primero y los detalles después.

Yepes dejaba caer la perla de los fundamentos, sin insistir demasiado: cada uno recogía lo suyo a su medida.

La escultura no se fabrica: primero esto, luego aquello, y así se termina. No hay un orden, no hay sistema, no hay método eficaz, porque la escultura nace de la emoción, del caos oscuro de la búsqueda emocionada, nace la luz de la creatividad.

Yepes mostraba en tu trabajo lo más “inspirado”. Inspiración es una palabra en desuso con connotaciones cursis. Pero Yepes hablaba de inspiración, cuando se producía una vibración dentro de uno mismo. El toque, cariñoso o enérgico en la materia, vibraba por dentro y causaba una satisfacción inefable. La guía era sentir. El corazón, no la mente: nada de “la llave de la razón”.

“Hacer escultura es lo mejor que hay”. Una frase inocua que la decía más o menos así. Sin estética y sin filosofía, quedábamos gozosos de entusiasmo. Se apostaba todo a la emoción, que el intelecto no podía acompañar. El gramático sabe; pero la poesía es del poeta.

Lo más asombroso cuando observaba tu obra, era la agudeza de su visión crítica. No era que viera “errores”: sino que él sentía algo flojo, sin energía, confuso, indeciso, algo que desentonaba del conjunto y te lo señalaba con un gesto. El estudiante entendía que debía revisar.

No sugería nunca soluciones “correctas”, te dejaba equivocarte con aparente indiferencia: pero te conscientizaba, te notaba lo que habías hecho mecánicamente sin emoción; te alertaba. Te animaba mostrándote cómo en el modelado más modesto, aparecía la escultura, la buena escultura. Te indicaba lo que habías hecho “bien” porque era “lo que te salía” en el apuro de la ejecución y que resultaba de soluciones que provenían... ¿De dónde provenían las soluciones felices? De lo aprendido sin haberse esforzado, en el momento más inesperado. Yepes modelaba el barro y a sus alumnos también con toda naturalidad.

Por eso, se puede decir que Yepes contagiaba escultura. La escultura que él mismo hacía y que persistía como un eco cuando recorría el taller.

Yepes improvisaba en su escultura continuamente y en su didáctica también. Siempre la espontaneidad, el toque justo y la palabra certera, así, naturalmente, sin esfuerzo.

Aunque no pretendía establecer teorías, sus posturas eran polémicas. Solo concebía la escultura modelada, como un principio. La construcción en hierro para Yepes no era lo que él entendía de la escultura: era, sí, o podía ser, “un hecho estético muy interesante” como una arquitectura libre de su función. Pero la negaba como parte del universo escultórico. ¿Por qué? Porque el hierro no se puede modelar como la plasticidad de la arcilla; el hierro es por su esencia duro, no fluye; entorpece los rápidos cambios espontáneos. No responde como la arcilla que se mueve en cualquier dirección y directamente capta la idea de lo que se quiere expresar, que se modifica constantemente en el detalle y el conjunto.

Recuerdo algunas circunstancias que pasé en el taller. Hacía yo figuras femeninas acostadas con un predominio horizontal. Yepes me decía rotundamente “La escultura es vertical, o no es. Lo que estás intentando es bien de pintor: eso es un paisaje de montañas. La escultura se levanta desde la base en la vertical. ¡Es el desafío del escultor!”. ¡Claro! Pensándolo bien, un relieve por alto que sea, puesto horizontalmente no conquista el espacio vertical, sino que siguen predominando las dimensiones de longitud y ancho. Advertía sobre un fundamento espacial que sin encararlo, no había expresión escultórica. La escultura era la verticalidad.

Otras veces, insistía sobre el “hueco”. “Sin huecos, no hay modernidad. Sin huecos nos quedamos en la antigua escultura de bulto, donde los espacios son ignorados y quedan como sobrantes adheridos al juego de volúmenes llenos.” Animarse a agujerear el volumen, era la conciencia del espacio.

Fue memorable el día que nos reunió a todos, como pocas veces, y puso sobre la mesa dos o tres naranjas. Comenzó diciendo: de la esfera, cortando, aparece el plano; cortando una vez más: el ángulo diedro, la línea, el punto. Después, el ángulo triedro y que, de seguir cortando, aparece el cubo. Vacian- do la pulpa de la naranja, y dejando sólo la cáscara, aparece el hueco, lo cóncavo, el espacio penetrado en el volumen. Perforado en el hueco, el espacio atraviesa el volumen y aparece la luz desde atrás. En resumen: la geometría existe en la naturaleza y de esa geometría se obtiene todo el lenguaje escultórico: color, textura, volumen, planos, huecos, línea y punto. Con ese arsenal, se puede llegar a la armonía expresiva, al desborde de la riqueza escultórica. Esa “lección” yo la repetí en su nombre para mis alumnos.

Yepes fue siempre fiel a la tierra húmeda. Eligió la arcilla: la arcilla lo eligió a él para la magia de elevarse en un volumen que contenga, nada más ni nada menos, su concepción única del mundo. El gesto antiguo de modelar el barro. Voluntad de forma.

Es verdad que también se realizó en otros materiales: madera, piedra, bronce, yeso, cemento, resina: pero en todos esos materiales más perennes que el barro, está el barro amorosamente acariciado como comienzo de su concepción y como lenguaje de volúmenes de sutilísimos pasajes de un plano a otro: el secreto esencial que nos ofrece la arcilla.

En toda la obra de Yepes, la naturaleza palpita siempre a través del barro. ¡Qué lección! Ese volver a las fuentes naturales que existieron desde siempre. Como dijo alguien: “En épocas de velocidad del jet, que el artista observe el crecimiento del trigo”. Yepes lo hubiera expresado así.

Hay cosas que cambian; hay otras que permanecen inalterables. Yepes, navegante solitario, celoso de la soledad de su camino, de la estética moderna recogió lo que se inscribía en la gran tradición, pero enriquecida de libertad. La obra de Yepes es figurativa: representa figuras humanas o imaginarias: también es abstracta, originada en vivencias sensibles como la visión de un vegetal, como el tacto de algún mineral. Para Yepes, todo el arte es representativo. Puede representar una persona singular o un movimiento del alma hacia lo desconocido.

En el retrato psicológico Yepes alcanza el espíritu del retrato que se hace visible: logra una presencia humana con todo su misterio. Trasmite la vitalidad del modelo, con la pureza del lenguaje escultórico: apariencia natural y geometría profunda en una síntesis culminante. La gran tradición del retrato lo ubica junto a los romanos y a los Rembrandts. Lejos, muy lejos de la “contemporaneidad”.

Representación lírica o dramática; o temas, o metáforas o simbología; pero siempre la búsqueda de la forma expresiva y armónica, profundamente arraigado en lo que hoy se llama de “modernismo”. Encaró mitologías de su propia cosecha que lo llevaba a constelaciones inéditas. También propuso la decoración de la arquitectura donde le da forma a un concepto (mural de la UTE: la electricidad). En donde, aquí sí, la primacía de la idea lo hace “contemporáneo”, sin dejar de lado la visualidad fundamental. En la *Lucha* o *Monumento a los caídos en el mar*, las interpretaciones son variadas: desde la lucha del hombre con la naturaleza de sí mismo; hasta la lucha del hombre contra el monstruo del fascismo. Compuesto de elementos heterogéneos, el todo es un símbolo; y la unidad de la forma es la expresión estética de un contenido misterioso o explicado que asume la responsabilidad total del arte. Es la forma, el contenido profundo. Se podría calificarlo de “expresionista” en síntesis abstracta. Y es la gran escultura monumental de Montevideo. Uno de los proyectos de esta obra, yo la ubiqué como homenaje en la puerta misma de la Escuela de Bellas Artes, donde el paso del tiempo deja su pátina que la rejuvenece.

En el taller de la ENBA se modelaba y el dibujo no era un prerrequisito. ¿Es que Yepes no dibujaba? Dibujaba sí, pero en el espacio. En cada escultura los contornos sucesivos múltiples, son dibujos en una instancia mucho más compleja, ensamblados armónicamente. Dibujar en el espacio como siempre lo hizo Yepes, es una aventura más fascinante que dibujar en el papel.

¿De quién hablaba con admiración Yepes? No hacía nunca exhibición de erudición: el conocer, estar informado, saber de las teorías distintas, de escuelas y movimientos históricos de la escultura no le quitaba el sueño. Porque aquel saber acerca de la escultura es otra cosa distinta de realizarla: “para quien tiene hambre, no lo satisface el mejor libro de cocina”.

Aun así, Yepes nombraba a Fidias, nombraba a Berrugue-
te. Contaba que conoció en París a Miró y a Zadkine; pero no
manifestaba ninguna adoración. No le gustaban los profesores
que tienen sus preferencias y que las comparten con sus
alumnos, en una actitud nada inocente, y de ese modo los in-
fluye para gustar en lo que ellos creen: académicos argumen-
tos de autoridad. De ese modo, decía, se forman escuelas y no
creadores libres.

Todo el universo de Yepes era su escultura: en ese sentido,
era un hombre de otras épocas. Pero para él, nada de estudio
de teorías, y a pesar de conocer el ambiente europeo, Yepes
se circunscribía a su región, a su ciudad. Nunca recomendó la
lectura de algún libro aunque se lo preguntase expresamente.
Ignoraba la comprensión intelectual que era sustituida por la
apreciación sensible. Los ismos de moda, los premios, los crí-
ticos, no lo perturbaban ni lo desviaban de su meta interior.
En su docencia, transmitía ese “vivir para la escultura”, como lo
hicieron los maestros románicos o góticos.

“Sólo trabajo por encargo: soy un profesional”. Decía así,
pero no le creíamos: era un investigador nato y apasionado y
su compromiso de total entrega con el hacer escultórico nos
dejaba muy impresionados. Un artista en su mayor dimensión.

Pocos encargos tuvo de esta sociedad que piensa que la
cultura es un lujo prescindible. Pero eso no lo detenía: su opti-
mismo estaba en probarse diariamente, incansablemente con
la creatividad. Tuvo sí, el reconocimiento, que creo, lo alen-
tó. En el fondo, soñaba con oportunidades de realizar piezas
grandes para las plazas vacías, y poblarlas de imágenes posi-
vas que eduquen el pueblo.

Yepes, que sabía que empezar con la imitación de la realidad no sirve, no atacaba los prejuicios de la imitación: si el estudiante para hacer una “cabeza” hacía diferencias elementales entre el cabello y la piel, sobando la arcilla para buscar la lisura, Yepes le hacía notar las diferentes texturas que de lo liso o lo rugoso podían referirse tanto al cabello como a la piel. Hacer una “cabeza” en un volumen de arcilla, no es hacer una cabeza real, es una transposición y no tiene sentido la semejanza de la exactitud. Pero esto no lo explicaba para no contradecir el intento primario de imitación. El prejuicio de la imitación, tan frecuente entre los que comienzan, iba desapareciendo sustituido por la comprensión práctica del lenguaje escultórico en toda su riqueza.

Yepes advertía sobre las proporciones de las formas. Ni monotonía de formas de casi el mismo tamaño, ni exageraciones grotescas de alguna parte sobre otras. Señalaba cuando las diferentes medidas ajustaban entre sí y con el conjunto. Ahí, recién recalca la importancia de las proporciones armónicas, cuando el estudiante llegaba a ellas instintivamente y había que tomar conciencia de lo “inspirado”. Yepes no usaba ni recomendaba el “compás de oro” como recurso de perfección, pero prestado. En su obra se aprecia cómo creía en una geometría rectora de la estructura de la obra, a la que se superponía una modulación orgánica: aparentemente blanda y dulce, y por debajo fuerte y firme. Contornos de felices suavidades apoyados en la solidez de los ejes. Esa contradicción se resolvía en Yepes con naturalidad no preconcebida. La estructura geométrica y la modulación orgánica formaban una unidad indisoluble.

Yepes fue autodidacta: no pasó por la escolaridad con maestros y programas. Comenzó solo, tenía el instinto de escultor que lo condujo siempre por el camino de la creación autónoma. Al día de hoy, volviendo a observar su obra, todavía me admira el hecho significativo de que un hacer con vehemencia y pasión suplanta en el arte cualquier enseñanza, da resultados y como efecto colateral, también se manifiesta enseñando: sólo quien realiza su experiencia, puede enseñar. Puede transmitir el sentido. Puede ayudar.

A mí, Eduardo Díaz Yepes, me ayudó. ¡Y cómo! Yo dediqué mi vida a la escultura y a la enseñanza.

Cuando era un niño dibujaba como todos; pero también hacía con maderas cuchillos de juguete de hojas fantasiosas. Si el dibujo eran copias, los cuchillos parecían raros, inventados y concretados en madera.

Vocación temprana. Pero en el ENBA (antes de la reforma) me exigieron una prueba: copiar un caracol de modelo. Me reprobaron. Y a otra cosa... la pintura, por descarte.

Años después, en Perugia, Italia, entré a un taller de modelado y talla. De regreso, fui discípulo del Maestro Yepes. Era 1965.

Recuerdo esto, porque la decisión de hacer escultura, para siempre, fue en el Taller de Yepes. En Italia fue solo técnica académica. Pero quien me abrió los ojos a la escultura como arte fue Eduardo Díaz Yepes: el paso decisivo, la autoconfianza, el olvido de la frustración.

Montevideo, noviembre 2009

Yepes y el surrealismo

El plato vacío de André Breton

Gabriel Peluffo

*En el arte como en la vida, todo es sueño.
El único atisbo de realidad es un conejo asado*

Manolo Hugué (según Yepes).

No hay una ortodoxia surrealista en Europa aunque haya nombres que de alguna manera definieron esa corriente desde el punto de vista historiográfico. Desde la emergencia del movimiento Dadá hacia fines de la Primera Guerra, el arte fue tocado de muchas maneras por una nueva conciencia escéptica del mundo, desconfiada de la modernidad tecnológica, propicia a la ironía; apologética del absurdo, de las tinieblas oníricas y de la subversión fantástica del inconsciente freudiano. De manera que la noción medievalista del “misterio” que Mondrian pretendió desterrar de la pintura moderna, persistía en los pintores teósofos y en los que cultivaban una cierta religiosidad del arte y de sus más antiguas raíces culturales (como el caso del propio Torres García), pero adquirió una confirmación de corte nítidamente literario (en cuanto al poder narrativo y metafórico de la imagen) en la pintura de los autoproclamados surrealistas a fines de la década de 1920, reunidos, además, por una crítica a la sociedad burguesa, a sus instituciones, y al racionalismo instrumental moderno.

Díaz Yepes, aun desde su relativa y voluntaria soledad, participa inevitablemente de la atmósfera cultural madrileña y, particularmente, de la creada en torno a la literatura y el arte por la llamada Generación del 27, que en realidad supone un entorno histórico más amplio comprendido, a grandes rasgos, entre 1926 y 1931.

*Retrato de señora de Bonet,
Montevideo 1955.*



En esos años, varios de los pintores españoles del grupo de París que mostraron su obra en España estaban impregnados de la nueva figuración lírica y del espíritu surreal, como es el caso de Alfonso de Olivares –cuya obra estuvo cercana a Miró y a Picabia en sus inclinaciones surrealistas– y de José Moreno Villa, que habiendo estado en París, fue amigo de Palencia y de Alberto, integrando luego junto a Yepes el Grupo de Arte Constructivo convocado por Torres García en 1933. Moreno Villa fue uno de los que, en los primeros años de la década del 30, puso a Yepes en contacto directo con la figuración lírica al borde de la experiencia surrealista, así como muy probablemente lo haya hecho Maruja Mallo, también integrante del perentorio grupo de Torres García, que había cultivado una temprana cercanía a la atmósfera surrealista madrileña a través de su amistad con Dalí, Alberti, Buñuel, García Lorca, continuada luego en París junto a André Breton y sus allegados.

Eugenio Carmona sostiene que *“los realismos modernos en España acentuaron el punto en que lo verosímil se hace imaginario (debido al) lado irracional que contiene todo exceso de realidad. Fue por ello que algunos de sus practicantes no tuvieron dificultad para encontrarse con lo surreal ni hallaron contradicciones en propiciar el encuentro de ambas posibilidades [...]. Pareciera que todos los caminos del arte nuevo de la renovación plástica española condujeran al surrealismo, (al punto que) a partir de 1929 el surrealismo se convirtió en una atmósfera que lo impregnaba todo”*. [...] *“La imaginaria y los recursos surrealistas sirvieron más bien para poder abordar contenidos que de otra manera no habrían podido ser abordados y, sobre todo, para abordar técnicas y lenguajes que de otra manera nunca se habrían abordado [...] Si observamos con cierta distancia comprobamos cómo hasta la llegada del surrealismo la renovación plástica española no se había separado, en rigor, de las nociones de pintura y escultura tradicionalmente*



constituidas.[...] *El lirismo intuitivo* (de la Generación del 27) fue desbordado por la sorpresa del inconsciente”.¹

Sin embargo, al parecer, Yepes participaba del juicio que acerca del surrealismo francés “ortodoxo” (representado, entre otros, por André Breton, Max Ernst, André Masson, Man Ray) sostenían muchos artistas españoles en los años treinta: se le tomaba en cuenta por recurrir a un trasfondo humano vinculado a las profundidades del ego y lo inconsciente que hasta entonces no había sido invocado de manera tan explícita en el arte, pero por otro lado se le denostaba por su tendencia a la representación estrictamente figurativa, por su adhesión a la mimesis del mundo visible. El rechazo a la pintura y a la escultura “imitativa” fue una postura primordial en la obra y en el pensamiento de Yepes. Pero también está presente en él algo muy propio del discurso estético de la generación española del 27: el rechazo a los intelectualismos y la apuesta a un vitalismo y a un lirismo que permitieron prosperar, entre otras cosas, a la experiencia vallecana.

De ahí que las coincidencias formales existentes entre la obra temprana de Yepes y la escultura de Alberto, provengan no solamente de la no descartable influencia que este último pudo haber tenido sobre el primero y sobre otros artistas jóvenes de ese momento dado su indudable magisterio en el ámbito cultural madrileño de 1930, sino, fundamentalmente, de compartir un mismo legado de la Generación del 27, según el cual la voluntad lírica y el vitalismo existencial fueron capaces de conducir a una reivindicación de lo telúrico ancestral, de lo vital primigenio asociado a cierta religión cósmica de ribetes panteístas, que culminaron –según palabras de Carmona– en un “*surrealismo telúrico*”.² La filiación de Yepes a esta tendencia se emparentaba con una paleontología de la forma escultóri-

1 Carmona, Eugenio. “Las poéticas del *arte nuevo* y los círculos concéntricos de la Generación del 27”. Catálogo de la exposición *Pintura española del 27*, galería Guillermo de Osma, Madrid, 2005.

2 Ibidem.

ca que de alguna manera no solo estaba presente en él, sino también en escultores y pintores de la época, desde Alberto y Palencia hasta Rodríguez Luna (en obras posteriores a 1939), pasando por Moreno Villa (por ejemplo, con su óleo *Curitas y piedras*), Pancho Lasso, González Bernal entre varios otros.

Yepes, al igual que Alberto y Pancho Lasso (o el caso de Palencia en la pintura), en su escultura recurre por momentos al vocabulario formal vallecano, un vocabulario signico que se integra a la materia bajo la manera de agujeros o cráteres, de incisiones diversas, de perforaciones rodeadas de pestañas incisas, rayas paralelas, clavijas, y, sobre todo, el uso simbólico de la forma estrellada, una síntesis metafórica de lo biológico-telúrico y de lo arcaico-cósmico. Esta forma se encuentra en varias esculturas de Yepes, entre las cuales es posible mencionar *Hombre-estrella* y *Formas en pareja*, ambas del período 1930-33³ (la última guarda significativas semejanzas con *Escultura del Horizonte* realizada por Alberto Sánchez en 1931), *Planta estrella* (1934), *Figura de la estrella* (1948) y *Lucha* (c. 1936) luego convertida en *Monumento a los caídos en el mar* (1960), emplazada en Montevideo.

De alguna manera, este “surrealismo telúrico” implicó una reacción ante ciertas tendencias (principalmente literarias, pero indicadoras de toda una atmósfera espiritual) que pusieron en cuestión las relaciones inteligibles entre la conciencia y el mundo, dejando al desnudo cierta crisis existencial dentro de la Generación del 27. La relación espontánea con la naturaleza y su manipulación directa a través de la arcilla fueron, para aquellos artistas, medidas higiénicas contra esa crisis, a lo que se sumó la militancia política y social que, en el caso español, implicaría una coincidencia con el postulado surrealista de poner el arte al servicio de la revolución.

3 Hay ambigüedad en cuanto a la fecha asignada a esta obra.



De los textos pedagógicos, y de las entrevistas que se le hicieron a Yepes en la década de los años setenta, surge que su idea de lo surrealista consistía no tanto en una estética determinada sino en una actitud, en una determinación existencial de la persona y de su forma de estar-en-el-mundo, lo cual tiene más parentesco con el existencialismo dadaísta (1916-1923) que con lo que, a partir de 1924, se conoció como movimiento surrealista. En más de una oportunidad Yepes dejó entrever su admiración por Miró, a quien veía, detrás de sus actitudes infantiles y de su inocencia cotidiana, a un “auténtico surrealista” (aunque él no lo supiera).

Desnudo reclinado,
Montevideo 1965.

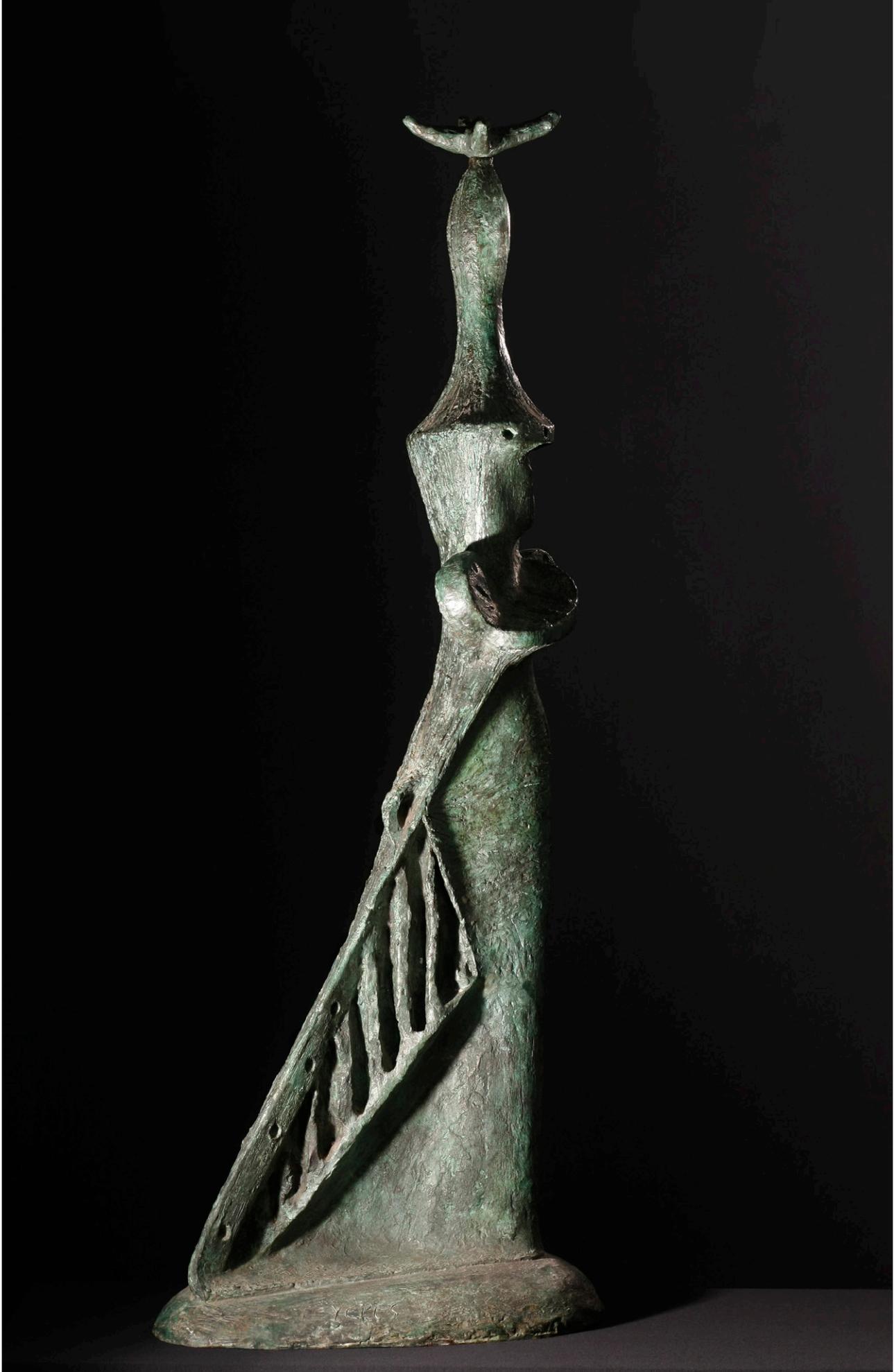


Figura de la estrella, Montevideo 1948.

En este sentido, si dejamos momentáneamente a un lado ciertas obras abstractas o alegóricas de Yepes, es en buena parte de su escultura retratística donde por momentos aparece su veta suprarrealista –o supranatural como la que el romanticismo tardío francés de Víctor Hugo o Teófilo Gautier encontraron para ubicar la poesía en el punto de encuentro “*du surnaturel et de la réalité*”–, en tanto sostiene haber operado con una mirada que ha ido más allá de las apariencias para captar aspectos ocultos que estaban latentes pero no revelados en la fisonomía del personaje. Y esto mediante una actitud que, después de la primera atracción –exploratoria y analítica– se hace refractaria hacia el modelo, de manera de poder dedicar el tiempo creativo a la operación de la memoria que elabora apreciaciones alcanzadas intuitivamente, o captadas a través de mecanismos inconscientes.

La valoración del inconsciente como instrumento cognitivo a través del arte, es simétrica a la valoración del arte como exploración de lo inconsciente que hicieron los surrealistas. Como el propio Yepes lo reconoce, lo primero “*entra en la órbita de la parapsicología*”,⁴ algo que, por otra parte, parece bastante ajeno a la teoría psicoanalítica, pero, sin embargo, no lo fue tanto. El tema de la telepatía y del conocimiento paralógico aparece ya en la correspondencia de Freud con Jung, poco antes de 1910, y reaparece diez años después en *Nuevas conferencias sobre el psicoanálisis*.

4 Gilmet, Hugo y Peluffo, Gabriel. Entrevista a Yepes. Semanario *Marcha*. Montevideo, junio 1972.



Esta emanación freudiana podría constituir un nexo entre el surrealismo *strictu sensu* que cuestionaba la moderna construcción del sujeto occidental y cristiano (algo de esto hacía Freud en *Más allá del principio del placer* y en *El malestar en la cultura*), y el surrealismo entendido en términos más laxos: en primer lugar como crisis de la integridad del ego que permitía la tolerancia política hacia *lo Otro*; en segundo lugar como una forma de conocimiento paralógica. En este último sentido, mientras para los surrealistas ortodoxos los elementos del inconsciente constituían parte de un paisaje mental que era el propio objeto de la representación; para Yepes, los recursos del inconsciente solo podían llegar a ser, en todo caso, el instrumento capaz de dar a luz lo que se oculta tras las apariencias, el instrumento para *la revelación* de una verdad que no surge de la simple mirada, sino que necesita también de la alquimia de la memoria y del inconsciente para llegar a constituirse como tal y para encarnarse en el hueco, la luz, el espacio, que son sus soportes y continentes escultóricos. En tal sentido, adquiere particular vigencia en el pensamiento creativo de Yepes aquella frase del poeta argentino Macedonio Fernández: “*No todo es vigilia en la mirada de los ojos abiertos*”.⁵

5 Citado en Constantin, María Teresa y Wechsler, Diana. *Los surrealistas, insurrectos, iconoclastas y revolucionarios en Europa y América*. Longseller. Argentina, 2005, pág. 10.



Retrato de Andrea (detalle), Montevideo 1949.

Por otra parte no es casualidad que Yepes, a los pocos meses de regresar a Montevideo en 1948, entabla contacto con la revista argentina *Ciclo*, de perfil surrealista, cuya comisión directiva estaba integrada por Aldo Pellegrini, Enrique Pichon Rivière y Elías Piterbarg. Es pertinente recordar que el Dr. Pichon Rivière, psicoanalista preocupado por asuntos de psicología social y las relaciones de las psicopatologías con la creación artística, había auspiciado al grupo argentino de la revista *Arturo*, en 1944, sin ocultar sus inclinaciones intelectuales por el surrealismo europeo y sus estudios sobre Artaud. En sus únicos dos números, aparecidos en noviembre de 1948 y marzo de 1949, la revista *Ciclo* publica artículos de Georges Bataille, Andre Breton, Lazló Moholy Nagy, Max Bill, Jean Cassou, entre otros. El artículo solicitado por Piterbarg a Yepes, en junio de 1949, nunca pudo ser publicado dado que la revista dejó de existir después de su segundo número.

Cuando Yepes es consultado acerca de sus amigos surrealistas en Francia, es significativo que solamente nombra por un lado a Joan Miró, a quien considera tal porque, según dice, llega a *la revelación* sin darse cuenta, de manera instintiva y al mismo tiempo ingenua, y por otro lado a Víctor Brauner, prácticamente un desconocido con facultades parapsíquicas.



Retrato de Joaquín Torres García,
Montevideo 1935.



Retrato de Susana Soca I, Montevideo 1960.

De Miró ha dicho que no tuvo formación estética para derivar intelectualmente en el surrealismo, sino que *“es surrealista porque nació así. Es el hombre más espeso que he conocido, y no de inteligencia veloz sino al contrario, de una lentitud de carreta”*.⁶ En París Yepes había llegado a vincularse con los Artistas Ibéricos, en general allegados a Picasso como era el caso de Oscar Domínguez, de Joaquín Peinado, de Pedro Flores y otros, que solían reunirse en el café Los Tres Sargentos que él también frecuentó. Allí conoció a Víctor Brauner –pintor rumano radicado en París desde 1930– que, según narra Yepes, solía pintar retratos tuertos; al modelo siempre le faltaba un ojo. Hasta que un día, el pintor surrealista español Oscar Domínguez, discutiendo acaloradamente con Esteban Francés (un catalán también surrealista daliniano amigo de Domínguez y de la surrealista española-mexicana Remedios Varo) en Los Tres Sargentos, tomó un vaso de vidrio y se lo echó a la cara de Francés, con tan poca puntería que vino a hacerle saltar el ojo izquierdo a Brauner, quien desde entonces dejó de pintar retratos tuertos. Este pintor le confesó a Yepes haber tenido experiencias parapsíquicas en su actividad de artista, como es el caso de haber retratado a una mujer de cuerpo entero pero sin abdomen, enterándose tiempo después que a su modelo le habían diagnosticado la imposibilidad de engendrar. O el caso del retrato de un hombre a quien Brauner puso un horizonte acuático en su cuello, sucediendo que dos meses más tarde murió ahogado en un pequeño lago a 40 kilómetros de París.

Estas anécdotas le gustaban a Yepes porque formaban parte, también, de su propia experiencia, o de su propia fantasía de escultor con facultades similares a las que aseguraba tener Brauner, a quien describe como *“un hombre extraño: al darle la mano uno tenía la sensación de dársela a una escultura de mármol, era como de otro mundo, y tenía dotes especiales para*

6 Gilmet, Hugo y Peluffo, Gabriel. Entrevista a Yepes. Semanario *Marcha*, Montevideo, junio 1972.



Retrato de la señora Hoks - La maga,
Montevideo 1955.

adivinar; pero claro, eso no es surrealismo".⁷ Si bien Yepes se empeñó en diferenciar este tipo de experiencias telepáticas o quirománticas, de la experiencia surreal postulada por el movimiento, no es posible olvidar que René Crevel y Robert Desnos, entre otros surrealistas, practicaron en los primeros años de la década del 20 ciertos ejercicios mediúmnicos como el trance, o sueño hipnótico, mediante el cual decían poder liberar al inconsciente de las trabas racionales.

Para Yepes no eran las derivas del sueño, sino las de la "adivinación" por vía de la mirada intuitiva las que le aportaban esa dosis de misterio y de tenebrismo poético que él cultivaba a su manera, distanciándose del "realismo imitativo" que solía criticar en los surrealistas.

Ha narrado, por ejemplo, algo que le sucedió al hacer el retrato de la señora Renata Van der Hoff (c.1955), una argentina que vino a su taller de Montevideo recomendada por el arquitecto catalán Antonio Bonet, en esa época exiliado en el Río de la Plata. Dado el poco tiempo disponible que tenía su modelo, Yepes optó por tomar el barro y hacer rápidamente "una cabeza absolutamente académica, realista". Luego la destrozó en presencia de ella y le pidió que se marchara y volviera a los ocho días. La señora "se marchó un poco asustada –comenta Yepes– (aunque) suelo hacer casi siempre eso, empezar un retrato, tirarlo a la basura y luego hacerlo de memoria, que es como hay que hacerlo [...]".⁸ En efecto, el "retrato de memoria" es para él una forma de obli-garse al puro *psiqueo* sin la permanente presencia autoritaria del modelo, que solamente es utilizada para el registro mnésico.

7 Gilmet, Hugo y Peluffo, Gabriel. Entrevista a Yepes. Semanario *Marcha*. Montevideo, junio 1972.

8 Ibidem

Sobre esta obra escribe lo siguiente: “La tuve que parir entre cumbras de Bach. Demoré cuatro días en irradiar la curva elefantíasea de una mejilla hinchada que ella sostenía apenas con su mano derecha. Nunca supe porqué, pero el barro empezó a sobredorarse solo. Después cavé los ojos, uno enfocado contra la mejilla donde se hinchaba el plasma del horror y otro hacia la belleza terrenal. Pero en ese momento la púa se deslizó sobre el disco; yo pegué un salto hacia allí y le pregunté a Bach si no estaba conforme. Me dijo que no, que casi toda la cabeza parecía de oro puro menos el entrecejo, al que ‘le falta un ojo’, me dijo. Y tuve que agregarlo. Cuando al domingo siguiente la mujer vio aquel ojo sobre la ceja y enfocado hacia el cosmos su paz azul volvió a resplandecer [...]. ‘¿Sabe que usted adivinó que yo soy quiromántica?’, me dijo. ‘Cuando escuché disertar sobre su obra en Buenos Aires supe que si aceptaba retratarme iba a dejar para mis hijos mi verdadera cara’. Agradézcale a Bach, le contesté temblando”.⁹

Por su parte, Juan de Lara, en un artículo publicado en el semanario *Marcha* de Montevideo,¹⁰ halla los retratos de Yepes “*peligrosamente situados en una región donde casi se salen del arte para entrar en la hechicería*”.

Caminando siempre en la frontera de los postulados dadaístas y surrealistas, Yepes reivindica también al uruguayo Isidore Ducasse (1846-1870), conde de Lautreamont, el *poeta maldito* que ya André Breton había descubierto en 1919 y al que, junto con Soupault, rindieron desde entonces incondicional pleitesía.¹¹ En 1972 Yepes pensaba en una escultura que haría en homenaje a este poeta solitario “*de aspecto morboso*”,¹² pero que seguía siendo, para él, “*el más importante de los tres poetas malditos*”.

9 Yepes. “La Maga”, manuscrito sin fecha. Archivo Yepes. Museo Torres García. Montevideo.

10 Lara, Juan de, “Arte de hechicería en Eduardo Yepes”. Recorte periodístico sin fecha. Archivo Yepes. Museo Torres García, Montevideo.

11 Salvador Dalí, entre 1933 y 1934, sumándose a los admiradores de Ducasse, realiza una serie de grabados en base a la obra ducasseana *Cantos de Maldoror*.

12 Gilmet, Hugo y Peluffo, Gabriel. Entrevista a Yepes. Semanario *Marcha*. Montevideo, junio 1972.



Hay por lo menos dos aspectos de las prácticas surrealistas que Yepes rechaza: uno es, como se dijo, el recurso de un arte imitativo en la pintura y la fotografía (y de *object-trouvé* en la escultura) por más que esto fuere en pos de una visión pretendidamente mágica y metarrealista del mundo; el otro es el automatismo psíquico como constructor de imagen en el arte. Como fue señalado al tratar aspectos del vínculo Yepes-Vaz Ferreira, el escultor está mucho más cerca (especialmente en sus retratos) de explorar los bordes del *psiqueo vazferreireano* mediante la conjugación creativa de observación, memoria e intuición, que de practicar el automatismo surrealista, el cual, al proponerse establecer un vínculo directo, sin intermediación alguna entre producción de obra e impulso irracional, descarta toda intermediación –por instantánea que fuera– de la reflexión analítica, vale decir, descarta toda posibilidad de establecer instancias (y distancias) de autocrítica en el proceso creativo.

Ahora bien, en lo que respecta a la otra crítica de Yepes al recurso imitativo, al recurso del ilusionismo visual presente en muchos surrealistas, vale la pena considerar uno de los testimonios de sus clases en la Escuela Nacional de Bellas Artes de Montevideo.¹³ En él escribe: “*Me voy a permitir contarles [...] la impresión recibida en la visita que hice a la exposición internacional surrealista efectuada en París, en 1947. [...] Esta exposición, que remarco como el exponente mejor de una fase, de una época, da el tono justo de la decadencia en que el vendedor de realidades expone su mercancía [...]. Entramos en la exposición [...] que estaba instalada en forma de laberinto de feria. Un largo corredor, estrecho, oscuro, [...] por el que ahora avanzamos. Una primera hornacina iluminada nos muestra junto a un cepillo de dientes incrustado en una patata, un trozo de plomo derretido [...] Otra vitrina nos muestra un paraguas, un bidet, un sombrero de señora y un ojo de cristal pegado en el índice de una mano ortopédica. [...]*”

13 Si bien el texto se conserva sin fecha (se conoce solamente por Clase Nº 1), es datable entre 1954 y 1956. Archivo Yepes. Museo Torres García. Montevideo.



Cabeza de la serpiente (Retrato de Carmen Kun), Montevideo 1963.

Un maniquí de mujer, de los que sirven en las casas de modas para que los hombres nos enteremos de sus encantos [...] con el vientre perforado, dejando un espacio a través del cual se veía el fondo del escaparate. A los pies, un plato de loza y dos cubiertos pinchando el plato. [...] Mayor imitación de la realidad que la realidad misma, no puede pedirse. (De modo que uno) sigue sin saber si los cincuenta francos de la entrada no habrían sido mejor empleados montando en una calesita”.

*Retrato de Carlos Scheck,
Montevideo 1960.*

Sin duda que la exposición en Galería Maeght a la que Yepes hace referencia, poco tenía ya de la realizada en París en 1938. La de 1947 era, efectivamente, una muestra que tenía lugar en un momento de crisis del movimiento, que coincidía con un momento de crisis de los valores occidentales, de crisis de un orden del mundo asentado sobre las ideas universales de la Ilustración.

En el catálogo de la Galería Maeght, Georges Bataille escribió un artículo reivindicativo del mito como construcción cultural de la modernidad, vinculando de alguna manera al objeto surrealista con el objeto etnográfico, al arte con la religión y con los sujetos de la antropología. Pero Yepes cultivaba, acerca del mito, una visión más teológica que antropológica. En una carta que le escribe a Josep María de Sucre dice lo siguiente: *“El drama que me traje de España lo simbolicé en el retrato de la mujer de Rebull (que) va a tener un hijo. Nuestra raza quiere persistir en su tragedia con una fe viva, comunista, católica, catalanista, y una contradicción constante (...) Es necesario un nuevo mito. Hay que hacer bajar a los dioses, o estamos perdidos”*.¹⁴

14 Carta a Josep María de Sucre, 10 de julio de 1947. Archivo Yepes. Museo Torres García. Montevideo.



La experiencia personal narrada por Yepes a propósito de esa exposición resulta interesante como testimonio de su rechazo a la utilización del objeto utilitario fabricado industrialmente para fines estético-críticos (un recurso surrealista y Dadá), en la medida que ese acto significaba una negación de la escultura como tal, de la escultura como proceso de apropiación de la materia y de elaboración de una forma inédita, independiente de cualquier objeto o “realidad” ya establecidos. Para Yepes, el *object-trouvé* es la anti escultura.

La crítica de Yepes va dirigida contra la idea surrealista de que el arte pasa por la experiencia de establecer asociaciones nuevas entre objetos cotidianos, porque, fiel a los postulados vitalistas de la Generación del 27, asume que el arte es precisamente lo contrario: es el acto de crear aquella forma capaz de abrir nuevas posibilidades de sentido a lo desconocido, pero sin caer en el “artificio” intelectual que implicaba el montaje surrealista ya en su etapa manierista y ortodoxa. A lo sumo, tal vez Yepes suscribiría aquel enunciado de Guillermo de Torre que decía: *“El verdadero surrealismo será el involuntario, el del artista que consigue la transfiguración de elementos reales y cotidianos elevándolos a un plano distinto y a una metáfora de pura realidad poética”*.¹⁵

15 Guillermo de Torre. “Neodadaísmo y superrealismo”. Revista *Plural*, Madrid, enero de 1925. Citado por Ana Vázquez de Parga en “¿Maruja Mallo surrealista?”. Maruja Mallo, Galería Guillermo de Osma, Madrid, 1992. Pág. 32.



Una crítica que, por otra parte, Yepes supo encararla con humor, encontrando en una de las piezas de la exposición de 1947 una potente metáfora política de la Francia de posguerra. En efecto, después de haber visitado la muestra escribe una carta a su amigo Josep María de Sucre en la que, entre otras cosas, dice lo siguiente: *“En la reciente, última yo creo, exposición surrealista organizada en forma de laberinto de feria [...] había un vientre femenino estéril, vacío de esas trompas tan sugestivas que parecen los cuernos de una cabra y que conducen a los ovarios, y había un plato vacío con dos cubiertos [...] Opté por llevarme los cubiertos y le dejé a Breton un papelito en el plato, en el mejor estilo versallesco [...]. Creo que Francia está ante un callejón sin salida. No es un problema de empréstito americano. Es un problema de biología. Francia no es de verdad católica ni comunista, sino demócrata existencialista sin ovarios, sin fe, apenas si tiene fuerza para hacer una sonrisa a los turistas”*.¹⁶

16 Díaz Yepes. Carta a Josep María de Sucre. 10 de noviembre de 1947. Archivo Yepes. Museo Torres García. Montevideo. En una carta anterior, fechada en octubre de ese año ya se refería al estado de Francia con una metáfora bastante similar: *“Este pueblo (el francés) que tiene alma de hotelero puede que me lleve a hacer una escultura, una nueva Catedral de Estrasburgo, bella en la forma, en la proporción, pero vacía por dentro, sin altar y sin órgano”*.

algunas consideraciones sobre la obra de Yepes

Gabriel Peluffo

El punto de partida de mi obra es la idea y la emoción que están permanentemente en mí, que es el sentimiento de la vida, última esencia de la materia. Parto de la emoción, de ese tejido esponjoso que es lo último que queda de la materia, y como quiero creer en algo, le doy a la forma ese algo buscando trascender a la materia o a la nada absoluta. [...] Toda escultura tiene que tener una salida espiritual que sirva a la esperanza, y un retorno a la realidad que nos llena de tristezas. El sentido de drama que tiene la escultura es esa preocupación interna, en lo profundo religiosa, que es la preocupación por la muerte y la resurrección. La filosofía de mi escultura se resumiría en muerte y resurrección.

.....
Yo no quiero tener razón por la razón, sino porque me asiste el Espíritu Santo. Pero (solo) por momentos. Por eso hay momentos en que una escultura me sale bien; porque está revelada; no porque esté pensada”.

Eduardo Yepes, 1977

I. *Alusión versus Ilusión*

¿Qué es lo yepeano en Yepes?, se pregunta Galeano Muñoz, y él mismo se contesta: “Es su relato barroco; es la exageración barroca de su experiencia, acorde también con su obra barroca”.¹ Por cierto que la noción de lo barroco ha tenido –y tiene– interpretaciones demasiado amplias y derivativas aun cuando se tome como referencia solamente la acepción histórica del arte barroco entre los siglos XVI y XVIII.

Para Alejo Carpentier, por ejemplo, el barroco no tiene fechas, es una constante del espíritu humano caracterizada, entre otras cosas por el *terror vacuo*, por el rechazo a las superficies “puras” y a la simpleza de la geometría lineal ortogonal, para inclinarse en cambio, en lo formal, hacia lo que Carpentier denomina “núcleos proliferantes”.

La escultura de Yepes, sobre la que él mismo insiste en su carácter “orgánico”, biológico, se aproxima, efectivamente, a la noción del barroco que propone Carpentier. De cualquier manera, en su trayectoria escultórica, lo barroco correspondería, en todo caso, a la etapa tardía de su obra, existiendo una suerte de tránsito hacia esa estética de “núcleos proliferantes” que va, por ejemplo, desde la pureza formal del retrato de Olimpia en 1933 a la complejidad del retrato de Susana Soca en 1948.

1 Galeano Muñoz, J., “Yepes por Yepes”. Entrevista y comentarios 1977. Manuscrito en Archivo Yepes. Museo Torres García. Montevideo.

Virgen abstracta, Montevideo 1961.



Pero hay un aspecto específico del barroco (del siglo XVII) que es su recurrencia a la alegoría y a los paralelismos metafóricos. Walter Benjamin señala que en el período barroco, el concepto teológico de *símbolo* (que implica la unidad simultánea de objeto sensible y suprasensible) se afianza conjuntamente con su equivalente especulativo: la *alegoría*. En tal sentido, la metáfora sería un recurso retórico que queda oscilando entre lo connotativo-trascendental del símbolo y lo denotativo-objetivo de la alegoría.²

De hecho, se trata de narrativas que aluden a significados que están fuera de esa narrativa. Son un hipervínculo, un discurso de doble significado: un significado literal y otro alusivo.

Miguel Battegazzore ha dicho que, en la obra de Yepes, “*la alusión reemplaza a la imitación*”.³ En otras palabras: la *alusión* reemplaza a la *ilusión*. Y efectivamente, la explicación que el propio artista da de algunas de sus piezas confirma la intención alegórica que las fundamenta, que en realidad es una intención metafórica, pero en ella la poiesis propia de la metáfora se desvanece ante la explicación literal. Tal es el caso de *Lucha*, que comienza siendo pensada como una metáfora del combate contra el fascismo para transformarse luego –según declara el propio artista– en una alusión a “*la lucha del hombre contra su propia animalidad, (lo que se expresa), desde el punto de vista plástico, situando dos arcos antagónicos en equivalencia de potencialidades*”. La necesidad de abrirle una esperanza a esta lucha se resuelve “*plásticamente, con una forma ascendente de estrella*”.⁴ Sin embargo, en la obra de Yepes, si bien hay una manera alegórica de pensar y de explicar la forma, esto no implica que el resultado deba leerse necesariamente como una alegoría. Los resultados son siempre de carácter abierto,

2 Benjamin, Walter, “El origen del Trauerspiel Alemán”. En W Benjamin. *Obras*. Libro I, Vol. I. Abada editores. Madrid, 2006, pág 377.

3 Battegazzore, Miguel, “Yepes: una trayectoria del barro hacia la luz”. Exposición en Galería Sur, Punta del Este, Uruguay, 1988.

4 Battegazzore, Miguel, Entrevista a Yepes (manuscrito sin fecha). Archivo Yepes. Museo Torres García. Montevideo.



Centauro con aro, Montevideo 1955.



orgánico, son fragmentos de una “*biología cósmica*” que se relaciona simbólicamente con la tierra, con el universo mineral y con las formas vegetales.

Entre sus esculturas tempranas –tan cercanas a las de Alberto y a las pinturas de Palencia en la manera de aludir a un universo megalítico primordial, exhibiendo la búsqueda de una identidad ibérica hasta llegar a lo celtíbero y lo natural prehistórico– cabe volver a mencionar, con mayor énfasis aun en este caso, la obra *Cráneo*.

Esa pieza no podría calificarse como barroca en lo formal, sin embargo, comparte en cierta manera el sentido alegórico del barroco tardío desde el momento que va acompañada de un texto que la designa como “*cráneo*”, presencia cadavérica tan frecuente en la pintura del siglo XVII. Por sus dimensiones (ochenta centímetros de largo) y su textura (realizada en cemento), la pieza recuerda a un resto de animal prehistórico, aunque esa resonancia arcaica y zoomórfica no impide ver en ella también el misterio de la propia naturaleza humana, a

Cráneo, Madrid 1930.

través de una forma de lo muerto que evoca a la vida por medio del acto demiúrgico del arte.

De alguna manera *Cráneo* resume toda una teoría que podríamos llamar arqueológica de la escultura, en tanto forma que remite al vientre de la tierra por el acto de la excavación, que remite a las fronteras de la vida y de la muerte, a los límites de lo biológico, pero también a la infinitud del espacio y a lo atemporal, pudiendo verse un símbolo de la humanidad en esa piedra con la que el artista vino a Montevideo y luego le acompañó durante todo su penoso itinerario de la guerra y del exilio entre 1936 y 1948.

Al ser designada y referida a una parte sustancial del cuerpo, esa escultura establece automáticamente el juego alegórico: no solamente alude a la muerte/vida, sino que también es símbolo de lo trágico existencial, de lo humano histórico y mineralizado. Por no haber *ilusión* sino *alusión*, la metáfora queda en libertad y Yepes logra introducir en ella el tiempo, la historia como temporalidad que todo lo transforma, superando las limitaciones que, en este mismo sentido, Walter Benjamin apreciaba en la forma obsesiva de la calavera reiteradamente presente en la *Vanitas* barroca: *“En todo lo que desde el principio tiene de intempestivo, doloroso y fallido, la historia se plasma sobre un rostro; o mejor, sobre una calavera. Y, si es cierto que esta carece de toda libertad ‘simbólica’ de expresión, de toda armonía clásica de la forma, de todo lo humano, en esta figura suya, la más sujeta a la naturaleza, se expresa significativamente como enigma no solo la índole de la existencia humana como tal, sino la historicidad biográfica [...]. Éste es sin duda el núcleo de la visión alegórica, de la exposición barroca y mundana de la historia, en cuanto que es historia del sufrimiento del mundo....”*⁵

5 Benjamin, Walter, *Ibidem*, pág 383.

En efecto, el sufrimiento epocal puede considerarse una idea barroca. Yepes ha señalado que el punto de inflexión de su arte no está en el momento de regresar a Montevideo, sino en el de vivir la tragedia de la guerra civil en España. Ese es el signo del sufrimiento epocal, del dolor del mundo que de una u otra forma impregna su obra desde 1940 en adelante. En un artículo que el escritor Felipe Novoa publica al poco tiempo del regreso de la familia Díaz-Torres a Uruguay, afirma que “*la experiencia vivida por el escultor (en España) se refleja en el patetismo de su obra*”.⁶ Por su parte, una de las alumnas del Taller Libre que Yepes dirigía en la Escuela de Bellas Artes señala algo interesante: “*una cosa que siempre repetía era ‘que se notara el hueso’ en la escultura, y es posible que ese sentimiento le haya aumentado después de vivir lo que vivió. Él decía: ‘yo he vivido dos guerras y dos posguerras’*”.⁷ Volveremos sobre esa idea del “hueso” porque no se refiere solamente al aspecto dramático de la escultura, sino que en Yepes tiene connotaciones teológicas y filosóficas algo más complejas.

Ahora bien, en lo que atañe al aspecto formal, como fue dicho, se registra un tránsito en sus obras desde formas simples y relativamente despojadas con un refinado poder simbólico –entre las que habría que destacar *Cráneo* y *Génesis*– hacia formas más “realistas” y al mismo tiempo más complejas en su aspecto material y en la distribución de sus oquedades. Yepes dice, respecto a este tránsito: “*la trayectoria de mi obra se ha ido desarrollando desde el símbolo-signo hacia la realidad [...].El símbolo se ha ido enriqueciendo de realidad*”.⁸

¿Cuánto tiene que ver esto, además de la imposición trágica de “lo real” que supuso la gran guerra, con su posible

6 NÓVOA, Felipe, “Odisea a través de las ruinas”. Recorte periodístico sin fecha ni datos de la publicación. Archivo Yepes. Museo Torres García. Montevideo.

7 Entrevista a Nelly Lavarello. Noviembre de 1998. Archivo Yepes. Museo Torres García. Montevideo.

8 Battezzore, Miguel, Entrevista a Yepes (manuscrito sin fecha). Archivo Yepes. Museo Torres García. Montevideo.

cercanía a la obra de Alonso González Berruguete en Valladolid y en Toledo?

Durante la guerra civil, mientras actuaba en el Cuerpo de Auxiliares Técnicos para los Servicios de Incautación, Protección y Conservación del Tesoro Artístico de España, Yepes visitó expresamente un hospital en las afueras de Toledo donde se estaba restaurando la obra de Berruguete *Muerte del cardenal Tavera*, ante la cual, según sus propias declaraciones, quedó conmovido.⁹

No debería pasarse por alto la anécdota que, a propósito del caso, cita Errandonea: cuando un discípulo ingenuo preguntó al maestro cuáles eran los tres escultores más grandes de la historia, Yepes contestó: “*en primer lugar Fidias, en segundo lugar Berruguete y en tercer lugar yo*”.¹⁰ Si bien el hecho da cuenta del humor yepetano – no solamente por colocarse personalmente como uno de los tres más grandes, sino por referirse a Berruguete en lugar de nombrar a cualquiera de los más conocidos maestros italianos del Renacimiento– no deja de dar cuenta, también, de la importancia real que para Yepes tenía ese artífice de la madera dorada y policromada que cultivó en sus retablos religiosos una escultura de figuras torturadas, a veces deformes o desproporcionadas, tanto con reminiscencias góticas como con filiaciones manieristas y prefiguraciones del barroco al iniciar el siglo XVI.

El uso de enduido y estofado –recursos con antecedentes góticos muy comunes durante el barroco peninsular–¹¹ en la obra de Berruguete, otorga a la madera tallada una carnalidad y brillo extraños, mezcla de morbidez y de vitalidad que sin

9 Muller, Martín, “Yepes”. Semanario *Marcha*, Montevideo. 13 de octubre de 1948.

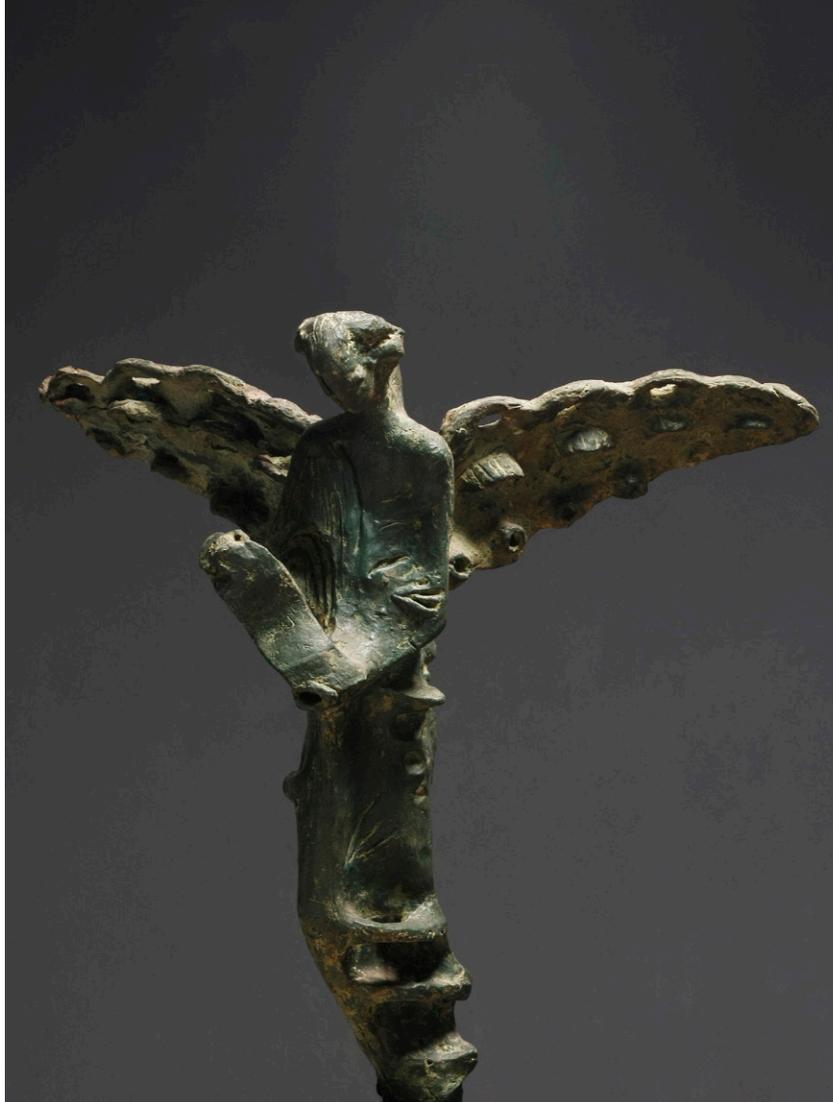
10 Errandonea, Jorge, “Un testimonio universal”. En catálogo de la exposición *Yepes, aproximación a su obra*, realizada en el Palacio Municipal como homenaje al maestro. Montevideo, 1987.

11 El origen de ese término se cree que se encuentra en la palabra italiana *stoffa*, cuyo significado es tela rica. El material principal son láminas muy finas de oro, plata o cobre, que se adhieren a la superficie de la madera enduida y pulida. Luego con diferentes pigmentos se cubren esas láminas y, finalmente, mediante el raspado suave e irregular del color se deja parcialmente asomar el oro o la plata subyacentes.

duda debió llamar la atención de Yepes, dada su explícita atracción por las calidades de la luz y del brillo en ciertos materiales que veía como indicios de “lo milagroso” a la manera bizantina. Es imposible no pensar en la obra de Berruguete al contemplar el Cristo tallado en madera y dorado a la hoja que Yepes realizó para la iglesia Cristo Obrero de Atlántida, por ejemplo.

Mucho después de haber visto la obra de Berruguete, Yepes, ya instalado en París, tuvo oportunidad de cono-

cer y de estudiar detenidamente la escultura y la arquitectura de las catedrales góticas, y de conocer la obra de Fidias en el Louvre. Y lo hizo más de una vez acompañado por su erudito amigo Luis Fernández, el mismo que había guiado y asesorado a Torres García sobre asuntos relacionados con la signografía esotérica en el arte gótico y medieval tardío. Pero Yepes no estaba tan interesado en estos temas como lo estaba en la emoción de la experiencia espacial directa de las formas góticas donde los estilemas de alargamiento y de esbeltez se le aparecían como los soportes formales del milagro teológico. Allí estaban los vitrales con el color-luz emitido por el sílice y el cuarzo, estaba la apaciguada iluminación de los dorados, estaba la piedra en toda su rotunda solidez. Es decir, Yepes encontró en las catedrales una peculiar síntesis de sus principales preocupaciones como escultor: lo que él llamaba “*la emoción del espacio*” y la emoción de la materia-luz.



Ángel de las alas desplegadas,
Montevideo 1952.

Majestad bizantina, Montevideo
1971.



II. De la molécula al Cosmos: una metafísica de la materia

En un texto preparatorio para sus clases en la Escuela de Bellas Artes, escribe lo siguiente: *“(Nos interesa) ese misterio de la forma que está aludiendo al espacio, que está viviendo en él, compenetrándose, aunque pueda tener la apariencia de lo (real) conocido, pero nunca imitándolo con servidumbre. Hay en España un Cristo en el cual ese sentimiento de realidad no se ha conformado con la copia del cuerpo humano y se ha revestido la escultura de madera con la piel de un muerto. Encontré en el Trocadero varias esculturas de arte negro que, a la inversa de este ejemplo, estaban construidas sobre una calavera humana. En ambos casos es el mismo sentimiento de realidad el que anima la obra. Y para que la vida sea mayor, ahí tenemos los ojos de vidrio de nuestras imágenes religiosas. Todos estos son ejemplos negativos que se suceden a través de la historia [...] y que parecían resumirse en la exposición de los surrealistas”*.¹²

12 Díaz Yepes. “Clase Nº 1”. Manuscrito sin fecha. Archivo Yepes. Museo Torres García. Montevideo.

No deja de llamar la atención la crítica a los ojos de las imágenes religiosas, perteneciente a un texto que debió ser escrito después de 1954,¹³ siendo que en 1958 realiza el retrato de Carlos Vaz Ferreira y le inserta dos ojos de símil-vidrio (hueso y piedra). Lo que sería aparentemente una contradicción, se impone analizarla desde el punto de vista de la función y del contexto en el que es utilizado ese recurso. Como se ha visto, Yepes critica el uso de ciertos materiales cuando los mismos cumplen la función de reforzar el sentido naturalista de la escultura. El ejemplo de la piel humana sobre aquel Cristo es sintomático en ese sentido. No lo es tanto el ejemplo de la calavera en una escultura africana, ya que allí el cráneo humano no tiene un carácter de realidad sino una función mágico-ritual propia de las prácticas religiosas tribales. Pero si los ojos de vidrio en la figura escultórica de la Virgen se asocian al máximo realismo en pos de los recursos persuasivos instrumentados por la Contrarreforma, en el retrato de Vaz Ferreira cumplen muy otra función. No solamente porque no se trata de una iconografía religiosa, sino porque en el caso de este retrato, los ojos vidriados acentúan el carácter irreal de la *máscara*, es decir, destruyen el temperamento meramente “imitativo” que puede tener un rostro totalmente realizado en bronce, para introducir en él una perturbación: la nota inquietante de un brillo que fricciona con la oscuridad del metal y obliga a mirar ese rostro como un declarado enmascaramiento del “otro”, del Vaz Ferreira puro pensamiento e interioridad.

13 Fecha de su primera actuación como docente de escultura en la Escuela Nacional de Bellas Artes. Montevideo.



Retrato de Vaz Ferreira, Montevideo
1958.

En el retrato de Susana Soca (1959-60), por ejemplo (que tuvo más de una versión), el recurso de incrustar “cuerpos extraños” en el cuerpo principal (metales y piedras semipreciosas tanto sobre el boceto de yeso como sobre una versión en bronce), es parte, también, de esa necesidad de romper con el esquema figurativo tradicional no solamente por el tratamiento expresionista de la forma, sino por la mezcla de distintos materiales que dejan de responder a las funciones de la representación para convocarse a sí mismos en un diálogo de contrastes ajeno a todo propósito decorativo, ya que pretende, por el contrario, presentar lo enigmático-maravilloso de la materia como asunto vertebral. Cuando reviste con dorado la cabeza de Olimpia en bronce (o la de La Maga), está reincidiendo en esa misma idea, en la de radicar el milagro de la existencia en el signo de una cierta “luz mineral”.

En una de sus anotaciones preparatorias de sesiones docentes, Yepes hace referencia al libro de Aldous Huxley *Las puertas de la percepción*,¹⁴ un ensayo en el que se describen experiencias alucinógenas como resultado de la ingestión de mescalina. La cita no es un dato menor, ya que Yepes identifica el carácter alucinatorio de ciertas imágenes con una visión de las cualidades metafísicas de la materia. Se refiere particularmente a las imágenes obsesivas e irradiantes, geométricamente perfectas, que ofrece la visión microscópica de las diatomeas, por ejemplo, algas unicelulares que suelen constituir colonias a manera de filamentos, de abanicos, de zig-zag, de estrellas, etcétera.

14 Huxley, Aldous, 1954. El título proviene de una cita de William Blake, contenida en su obra *El matrimonio del cielo y el infierno*: “Si las puertas de la percepción se purificaran todo se le aparecería al hombre como es, infinito”. Basado en esta cita, Huxley asume que el cerebro humano filtra la realidad para no dejar pasar todas las impresiones e imágenes, que serían imposibles de procesar, y las drogas pueden reducir este filtro, o abrir estas puertas de la percepción.



Evolución del retrato de Susana Soca perfil, Montevideo 1960.



Retrato de Olimpia de perfil, Madrid 1933.

Durante muchos años estas imágenes atrajeron su curiosidad y alimentaron su sentido mágico del desarrollo de las formas en el espacio.¹⁵ El brillo, la transparencia, el color-luz, los óxidos de silicio, los cuarzos, las piedras amatistas, las diatomeas, son para él distintas aproximaciones perceptivas al “misterio de lo real”. Siendo así, las imágenes fractales resultan una alegoría de la extensión infinita del espacio y del enigma de la vida.

Ese “misterio” está presente tanto en lo microcósmico (que Yepes denomina lo intramolecular) como en lo macrocósmico (lo interestelar), o sea en los extremos de las escalas entre los cuales tiene lugar esa percepción superreal, cuyo punto de apoyo es una vivencia kinestésica, emotiva y corporal, del espacio. En uno de sus manuscritos afirma: “*La forma perfecta es la esfera, que es espacio. De la forma esférica del espacio, nace la emoción del escultor*”.¹⁶ De tal modo, así como Huxley mediante su teoría de “*las antípodas de la mente*”, se aproxima a los sistemas dinámicos, a las imágenes fractales y a la teoría del caos; Yepes, identificando la “*emoción escultórica*” con la “*forma esférica del espacio*”, también se aproxima –aun cuando fuera sin saberlo– a las formulaciones matemáticas y conceptuales acerca de la curvatura del espacio-tiempo, noción que recorre subterráneamente la física y la filosofía de la ciencia, sobre todo después de Einstein.

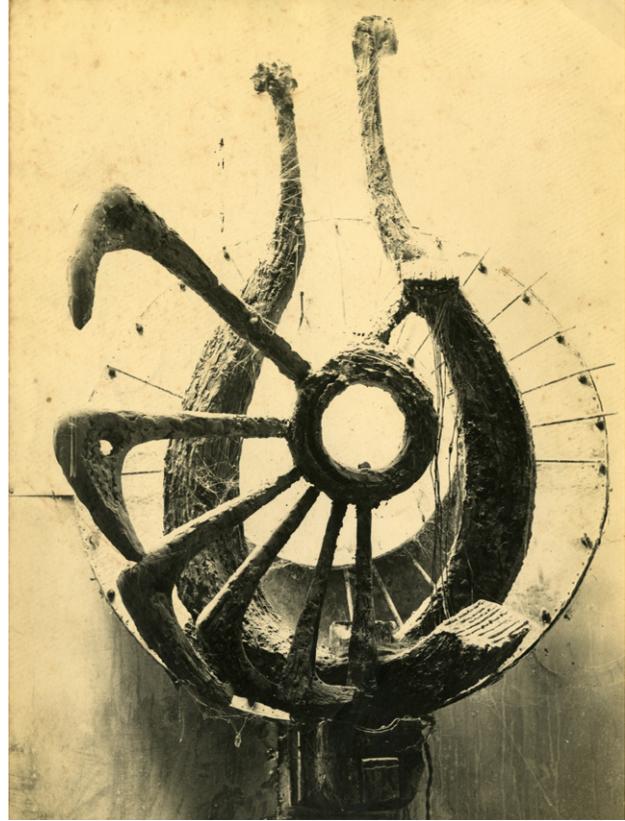
15 La obra *Lámpara*, cuyo primer boceto es de 1953, da cuenta de esta nueva preocupación por las formas complejas, zoomórfico-radiales.

16 Galeano Muñoz, Jorge, Entrevista a Eduardo Yepes, 1977. Archivo Yepes. Museo Torres García, Montevideo.



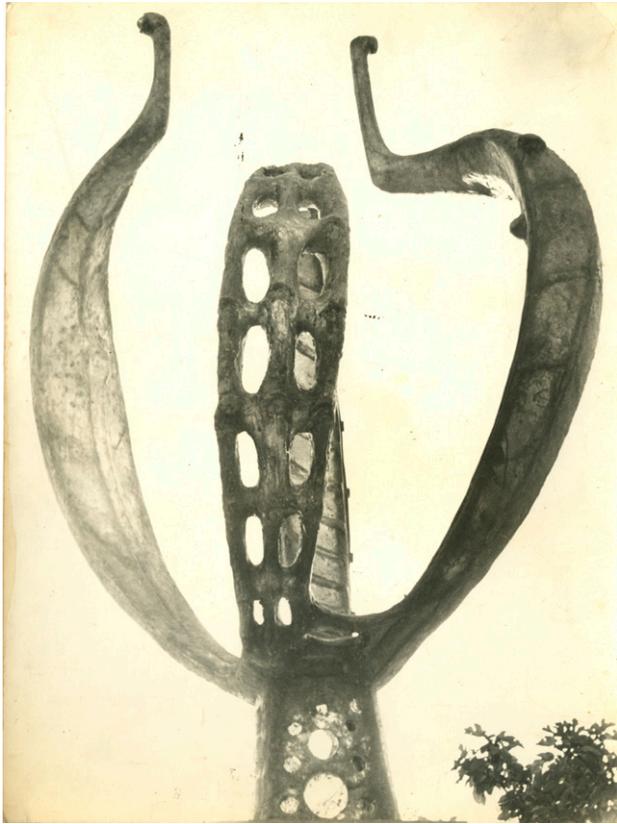
“Lo mágico” en Yepes pasa por esa construcción de una forma-signo en cuya penumbra se oculta lo más esencial del pensamiento que invoca. A diferencia de Torres García, esa forma-signo es en principio independiente de todo sentido de tradición y de todo sentido de lo clásico universalizante, siendo exclusivamente producto de una revelación obtenida mediante un determinado estado de conciencia del escultor frente al espacio y a la materia.

Desde sus inicios, Yepes sostiene que su materia es el barro. No solamente por la ductilidad que ofrece al trabajo manual, sino esencialmente por su dimensión simbólica, ya que es la unión de la tierra y el agua, y necesita del fuego para su cocción. *“El barro para mí ha sido siempre la materia del escultor [...]; obedece inmediatamente al menor instinto que uno ponga de una manera fiel, con una sensibilidad absolutamente directa”*.¹⁷ Las relaciones entre carne y arcilla son recíprocas en el tratamiento de sus retratos escultóricos, porque el barro constituye la expresión del origen y el destino de la materia viviente. Pero cuando Yepes descubre las resinas sintéticas como posible materia prima de su trabajo, debe renunciar a la fuerza simbólica del barro y asumir la modernidad ya no tanto como renovación estética, sino como renovación de los recursos tecnológicos para la escultura.



Lámpara, Montevideo 1953.

17 Fragmento de una conferencia brindada por Díaz Yepes en la Asociación Cristiana de Jóvenes en Montevideo. 1977. Archivo Yepes. Museo Torres García.



El espiral de la vida, Montevideo 1973.

La resina es un material elástico que, a diferencia del barro, es resistente al agua y vulnerable al calor. Yebes comenzó utilizándola en *Energía*, el mural del hall del Palacio de la Luz, como elemento adhesivo aplicado a los cuarzos y piedras amatistas, pero a partir de esa experiencia comprobó que con ese material era capaz de obtener formas imposibles de realizar en barro o en yeso, pudiendo alcanzar un grado más complejo de sus fantasías barrocas y ganando, además, la posibilidad de utilizar la luz de una nueva manera mediante el cuerpo translúcido de las resinas. Este atributo de la translucidez, junto al del rápido fraguado y rigidez estructural, será utilizado en algunas de sus obras postreras, como por ejemplo *Espiral de la vida* (1973) y el *Retrato de René Pietrafesa* (1977).

“Todo está respaldado por formas óseas, siempre el hueso aparece en mi obra: es vida y muerte”, afirma Yebes. Cuando explica aspectos metafóricos de *La Piedad* (Montevideo, 1951) dice lo siguiente: “Tomo como punto de partida la visión de un hueso cortado que hace visible el tejido esponjoso de la materia orgánica en sus límites con lo inorgánico”.¹⁸ Vale la pena detenerse brevemente en este asunto para relacionarlo –aunque más no sea por curiosidad especulativa– con algunas ideas de *Fenomenología del Espíritu*.¹⁹

18 Entrevista a Yebes. Apartado de la *Revista de la Facultad de Arquitectura* N° 7, Universidad de la República, Montevideo, diciembre 1966. Archivo Yebes, Museo Torres García, Montevideo.

19 Hegel, “Certeza y Verdad de la Razón” en *Fenomenología del Espíritu*.

Entre las consideraciones que hace Hegel acerca del hueso craneano en ese libro (que parecen inspiradas en la insistencia ya señalada de la calavera como alegoría de la vida/muerte en la *Vanitas* barroca) separa por un lado el *ser-en-sí* y *para-sí* cuando la conciencia es objeto de sí misma, y por otro el *ser-allí* cuando cae bajo la mirada exterior. Este *ser-allí* del hombre – dice – es su hueso craneano. Las disquisiciones que Hegel hace en torno a este asunto han llevado a muchos de sus intérpretes a enfatizar la controvertida frase “el ser del espíritu es un hueso”. Más allá de la dilucidación de tal cuestión, lo que aquí parece interesante señalar es la proximidad del pensamiento hegeliano y de la intuición yepeana, en cuanto a que la (re)presentación del espíritu –su aparecer fenoménico–, es el hueso.

La escultura, por lo menos para los ideales de la modernidad, es una presentación que representa algo indecible, inalcanzable a no ser a través de la propia experiencia del arte. Para Yepes esta (re)presentación implica un acto de purificación simbólica que, en lo formal, remite a la estructura ósea de las cosas, al esqueleto, a la máxima contracción y esquematización del mundo orgánico. *Cráneo* es una síntesis exquisita de esta idea, pero ella también aparece en otras esculturas menos reduccionistas (como el retrato de Olimpia), e incluso en obras más tardías, en las cuales, debajo de la “máscara” barroca hay una clara dimensión estructural (“ósea”) no de tipo geométrico-abstracto, sino de carácter geométrico-orgánico. De ahí su casi obsesiva pasión por la variedad morfológica de las diatomeas.

Sus dibujos traducen en el plano del papel la organización mental del espacio físico como diagrama de fuerzas encontradas. La función estructural que la línea cumple en el dibujo es la función diagramática que cumple el sistema óseo en el cuerpo escultórico yepeano.



Dama de la paloma I, Montevideo 1952.



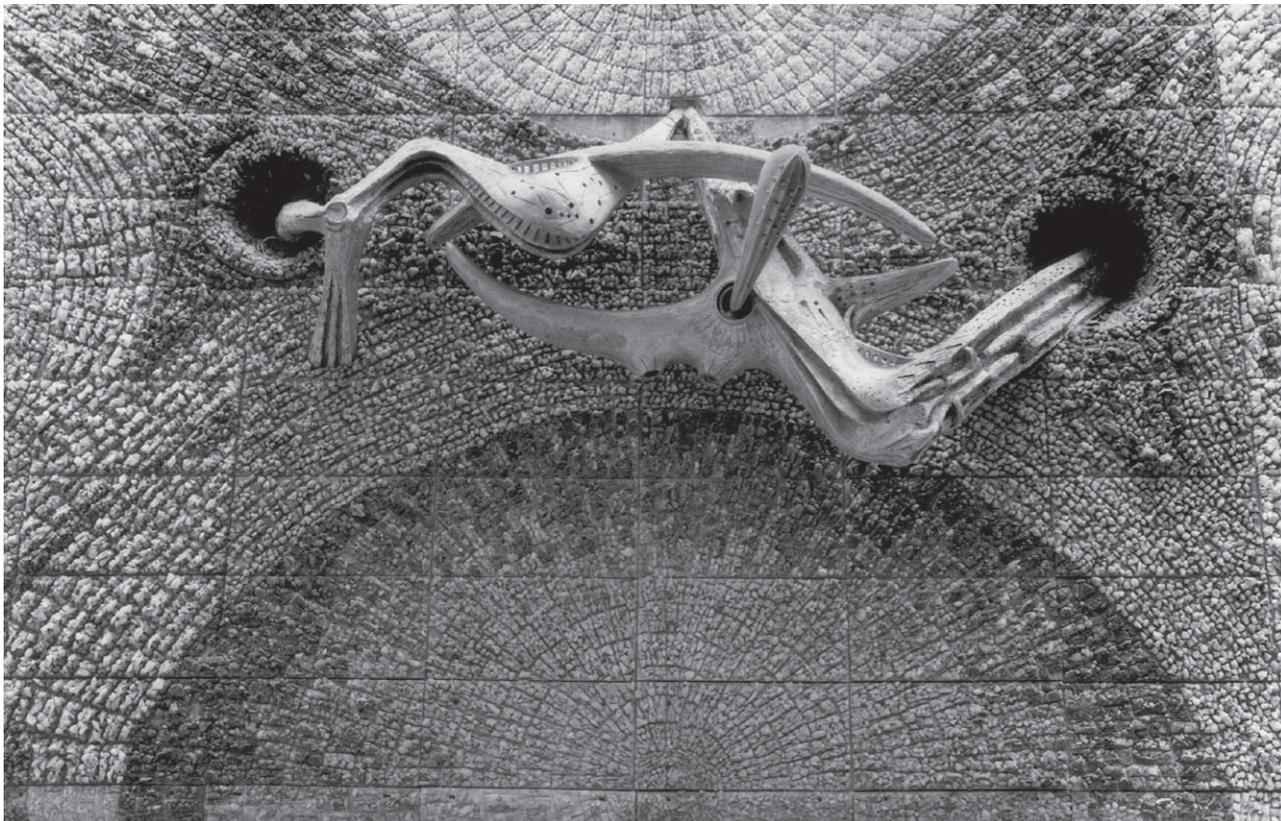
Figura sentada con instrumento musical, Montevideo 1960.

Yepes hace de la escultura una suerte de puesta en obra de la intuición, lo cual tiene resonancias fenomenológicas en tanto la fenomenología puede verse (desde la metafísica de Hegel) como el estudio de las maneras en que la Idea asume una existencia real en el mundo de las formas a través de la experiencia directa con las cosas. Con su “tercer ojo” (o con su sexto sentido) puesto al servicio de lo invisible en el retrato escultórico, Yepes se postula a sí mismo como el “buen fenomenólogo”, como el que sabe disponer la mirada, la intuición y la memoria, para captar la especie y la esencia de cada realidad.

La escultura tiene entonces connotaciones cosmológicas, pudiéndose ver en ese pensamiento una metafísica basada en la intuición eidética propiciada por el arte. Para llegar a esta intuición de lo esencial-universal hace falta un punto de partida, una excusa, una alegoría, que el escultor utiliza como plataforma de lanzamiento. Este proceder ha sido explicado por Yepes con meridiana claridad al referirse al proceso creativo de su obra mural *Energía* para el hall de acceso al Palacio de la Luz, en Montevideo; obra realizada, en buena medida, conjuntamente con Olimpia, su mujer.

Esta obra se procesó a través de varios bocetos realizados desde principios de los años cincuenta hasta culminar en una versión definitiva a fines de los sesenta. Todos ellos estuvieron animados por una idea originaria: la de hacer comparecer la electricidad, como energía liberada en el universo, ante el orgasmo de la pareja humana, símil alegórico de esa energía. A este respecto acota Galeano Muñoz: “*Este hombre, marginado de todo razonamiento, a la pareja no la va a representar como una alegoría de Adán y Eva. Los genitales no van a ser víboras ni relojes. La tentación no es una manzana. [...] La unión de la pareja la va a asimilar al asombro más violento de la naturaleza: el rayo*”.²⁰ Por su parte, Yepes explica su obra *Energía* en estos términos:

20 Galeano Muñoz, Jorge, Entrevista a Eduardo Yepes, 1977. Archivo Yepes. Museo Torres García, Montevideo.



“[...] el hombre, la mujer y el rayo que atraviesa las dos formas [...]. Esto es un arco entre dos polos de los que entra y sale la escultura, que serían el polo positivo y el polo negativo de la electricidad. De esta manera ligo el amor humano a una de las expresiones más violentas, más tremendas de la naturaleza, que es la expresión del rayo [...]. Hay un punto que es la conjunción del hombre y la mujer, pero que sería simultáneamente el del coito, el coito desde el punto de vista, si se quiere, orgánico, o eléctrico, lo mismo da; porque es donde salta la chispa, donde se produce ese fenómeno de deslumbramiento de la chispa del rayo y del goce supremo del hombre con la mujer. Marco allí una serie de estrías o filamentos que tienen una forma helicoidal y que están llenas de puntos o bolitas, de menor a mayor, in crescendo, como semillas que puede lanzar una planta al espacio en el momento de la fecundación para que se reproduzcan a través de los campos”.²¹

Energía, Montevideo 1970.

21 Ibidem



Resulta sorprendente cuánto tiene en común esta explicación con algunas de las anotaciones de la “Caja Verde” escritas por Marcel Duchamp para su obra el *Gran Vidrio*. Por cierto que la comparación puede parecer tremendista, y desde luego que lo es, pero hay resonancias involuntarias muy significativas. Igual que el *Gran Vidrio*, este mural de Yepes debe ser leído en clave, una clave imposible de conocer si no es por el relato fragmentario (verbal o escrito) del artista. La obra de Duchamp, llevada a cabo entre 1912 y 1923, tiene como subtítulo *La Novia desnudada por sus Solteros, aún*.

Octavio Paz ha señalado que allí *“La Novia es una realidad ideal, un símbolo manifestado en formas mecánicas que a su vez produce símbolos [...] El funcionamiento de la Novia es, al mismo tiempo, fisiológico, mecánico, simbólico e imaginario [...], sus éxtasis son eléctricos y la fuerza física que mueve sus engranajes es el deseo”*.²² La “Caja Verde” se compone de notas referidas a su morfología y funcionamiento ya que el *Gran Vidrio* está compuesto de varias partes (la Novia, la Vía Láctea, el Maquinista o Juglar de la Gravedad, el tanque de gasolina de amor o potencia tímida, los Testigos Oculistas, los nueve moldes o Solteros, entre muchas más) vinculadas por mecanismos invisibles que operan en el plano de las puras ideas. *“El ‘magneto-deseo’ contiene, en una de sus jaulas, la ‘materia de filamentos’, una secreción de la Novia que se materializa en el momento de su ‘floreCIMIENTO’ [...]”*.²³ *“En la ‘Caja Verde’ se indica que la comunicación entre la Novia y los Solteros es eléctrica, idea que alude más bien a una metáfora: la electricidad de las miradas y del deseo.”*²⁴

En el caso de Duchamp hay un juego deliberado entre texto escrito y texto visual (en ese sentido, la “Caja Verde” formaría parte insoslayable de la obra), y el *Gran Vidrio* se comporta como una reflexión inconclusa sobre el idealismo filosófico, la castración psicoanalítica, y la tradición simbólica del arte occidental.

22 Paz, Octavio, *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*. Alianza Forma, Madrid 1989, pág. 46.

23 *Ibidem*, pág. 47.

24 *Ibidem*, pág. 119.



Energía (boceto definitivo),
Montevideo 1970.

Por un camino diferente, Yepes llega a una zona similar de convergencia entre fenomenología y metafísica. Si Duchamp lo hace a través de un espejismo con los juegos intelectuales y de una disolución de lo material en lo “infra-delgado” de las ideas, Yepes accede a esa convergencia mediante una suerte de “teología de la intuición eidética” basada en una mezcla elemental de ideas panteístas y cristianas sobre la energía universal y la naturaleza cósmica del amor, reforzando el carácter material y objetual de la escultura.

En uno de sus papeles con dibujos anota lo siguiente: “Cada vez que se inicia una escultura [...] se trata de llenar el vacío metafísico con su correspondiente signo [...], llenarlo con la emoción de la forma; verdadero arranque trascendente y cósmico”.²⁵ Esta *significación* metafísica que le obsesionó toda su vida es aplicable sin reparos al caso de *Energía*, cuya operación alegórica consiste en el hecho de que la “anécdota” es representada a través de una trasposición radical de todos sus términos: en el lugar de esa narración (verbalización de la idea originaria) y de su representación literal, hay solamente signos materiales que, si bien se derivan de ella, no la representan, sino que más bien son su residuo, conservando solamente la sintaxis estructural del relato alegórico, vale decir, conservando la relación simbólica que guardan las partes entre sí. El resultado es una forma enigmática, entre mineral, vegetal y zoomórfica; esqueleto estático de una gran máquina biológica que surge en un campo de fuerzas dibujado con cuarzos y amatistas.

25 Nota en hoja de archivo de dibujos 17.a. Archivo Yepes. Museo Torres García. Montevideo.

la lucha

Demian Díaz



Se trata de una de las obras más conocidas de Yepes, debido a su concreción como monumento emplazado frente al mar, homenaje erigido por la Armada a los marinos que perecieron en cumplimiento de su servicio –concretamente se trata de un histórico naufragio que ocurrió en el Banco Inglés–. Y no es casual que la escultura haya adquirido ese carácter monumental, ya que es una de las obras que Yepes hizo y rehizo muchas veces a lo largo de su vida, y que posiblemente concibió como monumento mucho antes de que pudiera imaginar las circunstancias que la convertirían en tal.

Yepes realizó la primera versión de *La Lucha* durante la Guerra Civil Española, versión que formalmente se corresponde al primer período de su obra, caracterizado por un tratamiento sintético de la forma escultórica, a la que realizaba incisiones o perforaciones características. Existen registros que indican que Yepes realizó otras versiones de *La Lucha* en España, luego de la Guerra Civil, y en París, antes de su



retorno a Montevideo. Y existe el registro fotográfico parcial de una versión realizada en Montevideo de aproximadamente 60 centímetros de altura, anterior a los bocetos para el monumento definitivo. Es posible afirmar que a diferencia de otras obras que Yepes retomó con insistencia a lo largo de su vida, *La Lucha* fue incorporando los cambios estilísticos que transitó su obra durante la guerra y posguerra española y el exilio montevidiano, que habría de convertirse en emigración. Así, en la versión que se observa en el taller del artista en una fotografía tomada cerca de 1967 aparecen elementos que hacen la textura mucho más compleja en el monumento definitivo. Se puede entonces decir que *La Lucha* es una obra puente, que une tanto el periplo meramente geográfico Madrid-Barcelona-Montevideo, como los cambios de estilo que los avatares vitales y la inquietud artística le imponen a la obra de Yepes.

Hay sin embargo otro aspecto de la obra que importa destacar, y es el que podemos llamar simbólico. Como ya se ha mencionado, Yepes concibió esta obra cerca de 1937 y su motivo era la lucha contra el fascismo, idea que con el tiempo se desplazó a un asunto universal. Se puede decir que en esta obra Yepes plasma un tema de la mayor importancia; el devenir humano, tanto a nivel individual como colectivo.

El círculo

Recorriendo la escultura, lo primero que vemos son dos elementos; uno, un hombre y el otro que llamaremos la ola. Juntos conforman un círculo. En la parte de arriba de la obra encontramos lo que llamaremos estrella. Una mirada atenta descubre que hay un puño, que parece desprendido del hombre y que está adherido a la ola, y también una formación no humana que a su vez está desprendida de la ola y está adherida al hombre.

La escultura está organizada primordialmente por el círculo que forman los dos elementos básicos; el hombre y la ola.

El círculo es, desde muy antiguo, un símbolo que representa la totalidad, pero ¿totalidad de qué?

Antiguamente no se pensaba en elementos separados dentro del cosmos, se pensaba en la unidad básica del hombre y su creador, en la unidad del hombre con el Universo. Platón pensaba en una creación original del ser humano conteniendo los dos sexos, hombre y mujer al mismo tiempo, o sea el hombre redondo, que posteriormente se dividió. La bisexualidad es una idea arquetípica que se repite en varias culturas, como la de los hindúes, que pensaban en dioses y diosas, parejas divinas que creaban el mundo. Actualmente es reconocida la formulación realizada por Carl Jung, quién planteó que en todo hombre hay un componente femenino (ánima), así como uno masculino en la mujer (ánimus). El componente



contrasexual está pues en el inconsciente y se proyecta en una persona del sexo opuesto. Jung percibió que la parte consciente del ser humano es solo un aspecto, y hay otro aspecto tan importante como el primero, el que por entonces ya era llamado inconsciente. Su estudio revela que está constituido por el inconsciente personal, formado por las experiencias de su portador, y el inconsciente colectivo, depositario de las experiencias de la humanidad, a través de los arquetipos con sus diferentes temas.

Para pensar en un ser humano completo, con todo su potencial, hay entonces que pensar en el todo formado por el consciente y el inconsciente, conjugados en un equilibrio dinámico. En *La Lucha* el círculo aparece como su símbolo, expresión de la totalidad.

El hombre

También está representado el hombre, al que podemos tomar como un símbolo en sí mismo. Del hombre individual, o del Hombre como especie y lo que ha logrado a través del tiempo. El Hombre que ha generado cultura, conocimientos, y ha logrado un estado de conciencia que ha ido evolucionando a través del tiempo. No siempre hemos sido como somos ahora, basta ver los mitos antiguos y cuanto más antiguos mejor, para ver las diferencias con el hombre moderno. ¿Y qué hizo el hombre durante todo ese tiempo? Por decirlo en términos del título de esta escultura, luchó.



Luchó por ser quien es ahora. Todos sabemos lo que se conquistó, tanto lo bueno como lo malo, y sobre todo lo que nos falta por conquistar para vivir en un mundo mejor.

¿Entonces contra quién lucha?

La ola

Desde todos los tiempos lo genuinamente humano ha sido la evolución a partir de un esfuerzo constante entre la conciencia naciente y un elemento multidimensional, que está representado en la escultura por esa especie de ola, que tiene algo de mar y algo de animal muy primitivo. La ola es naturaleza.

La ola es la naturaleza externa e interna del ser humano. Si pensamos que es externa, pensamos en dominio de la misma, sobre todo de sus aspectos peligrosos. También están los aspectos peligrosos del hombre contra el hombre, por esa razón Yepes pensó que su obra representaba la lucha contra el fascismo. Posteriormente, como ya se señaló, el propio artista amplió el concepto, y se refería a la lucha del hombre consigo mismo. Podría aludir al dicho cervantino: “*vencerse a sí mismo*” es el sentido del ser humano.

Aquí ya tenemos la lucha contra la naturaleza interna, y es donde empieza la parte más difícil de este asunto, pues, ¿qué es esta naturaleza interna?

Frecuentemente se ha pensado en el interior del hombre como en pura barbarie: instintos que es necesario domesticar, tal como lo expresó Moisés en los diez mandamientos, con muchos “no harás esto, ni tampoco lo otro”. Muchas religiones tomaron el mismo camino, exigiendo ascetismo y buen comportamiento. Se habló de pecado y de bajos instintos, y se separó el cielo del infierno, dividiendo al ser humano en una parte *buena* y una *mala*. A la escisión provocada por la religión, le siguió la provocada por la razón. De la razón parecía provenir toda posibilidad de conocimiento, y *lo otro* se tachó de instinto, superstición o locura.

¿Pero queda allí la cosa?

Parece que no. Quedaban varias preguntas sin respuesta. ¿De dónde viene la inspiración del artista? ¿Y las grandes revelaciones de los sabios? ¿E incluso las revelaciones de los visionarios y de los místicos?

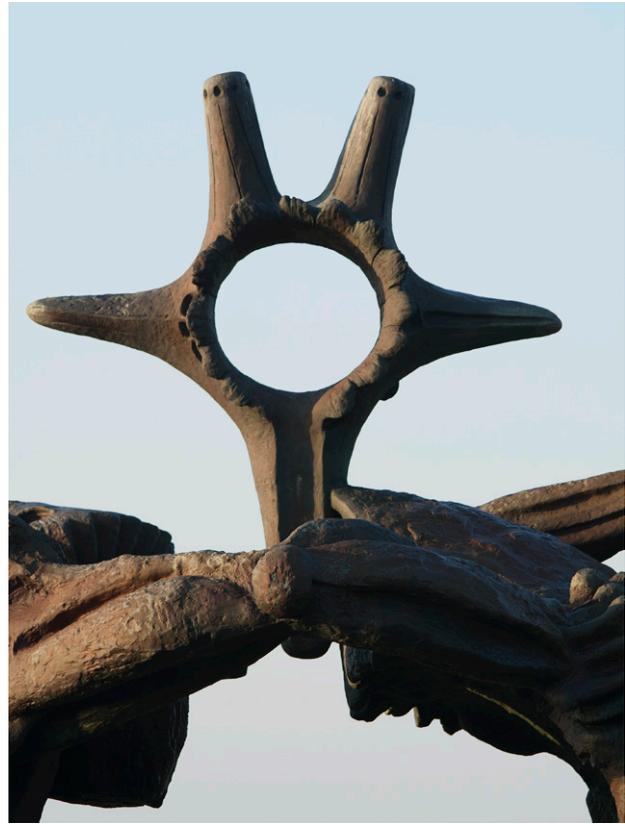
La respuesta de Jung es que provienen del inconsciente colectivo y creativo. Quien haya tenido sueños nocturnos y se los tome en serio, no dejará de admirar la profunda sabiduría que revelan. Incluso la Biblia habla de sueños proféticos. Para quien le interese el tema, investigue sobre el sueño del rey Nabucodonosor y verá la enseñanza de humildad que recibió.



Hace tiempo que se pensó que el hombre es un microcosmos y que por consiguiente todo el universo está en su interior y allí está la fuente de conocimiento. Hay diversos testimonios que indican que científicos como Einstein y Gödel intuyeron primero sus teorías y luego construyeron los caminos racionales para que otros las pudieran entender. Lo anterior no excluye otras fuentes de inspiración o de conocimiento, pero inexorablemente todo termina siendo validado –o no– por el interior humano.

Volviendo a la escultura, es importante que recordemos el trozo de ola en el hombre; eso es la parte de naturaleza que el hombre incorpora y hace suya, es decir de la humanidad.

Y recordemos la parte del puño del hombre pegado a la ola, esto es que la naturaleza se transforma, absorbiendo algo humano.



La estrella

El autor la llamaba el símbolo de la esperanza.

Es evidente que la esperanza resulta de la lucha que se ha descrito, y que es eterna, o por lo menos que durará cuanto dure el fenómeno humano.

Un análisis más detallista revela que la estrella tiene un agujero central.

Sabemos que Yepes usa mucho el hueco como lenguaje escultórico, pero, ¿basta con esa explicación? Creo que podemos arriesgar un poco y atisbar algo más. Véase cómo alrededor del hueco se ven como unas especies de pétalos. Esto nos recuerda a una flor pero sin centro. ¿Será el centro un vacío que represente lo potencial? o ¿será una presencia no revelada?



¿Nada menos que el espíritu creador, ente inmaterial que se revela en la materia?

Si es así, el símbolo de la esperanza es una promesa espiritual.

La lucha es al fin la lucha por la conquista de un estado de conciencia que implica el premio del espíritu. A esto, Jung lo llamaba cumplir con el destino de cada hombre, o sea, ser lo que se está destinado a ser, con total plenitud y luminosidad. Realizar la individuación inducida por la sabiduría y la potencia del centro interior impulsor y sabio que él llamaba el *sí mismo*.